This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

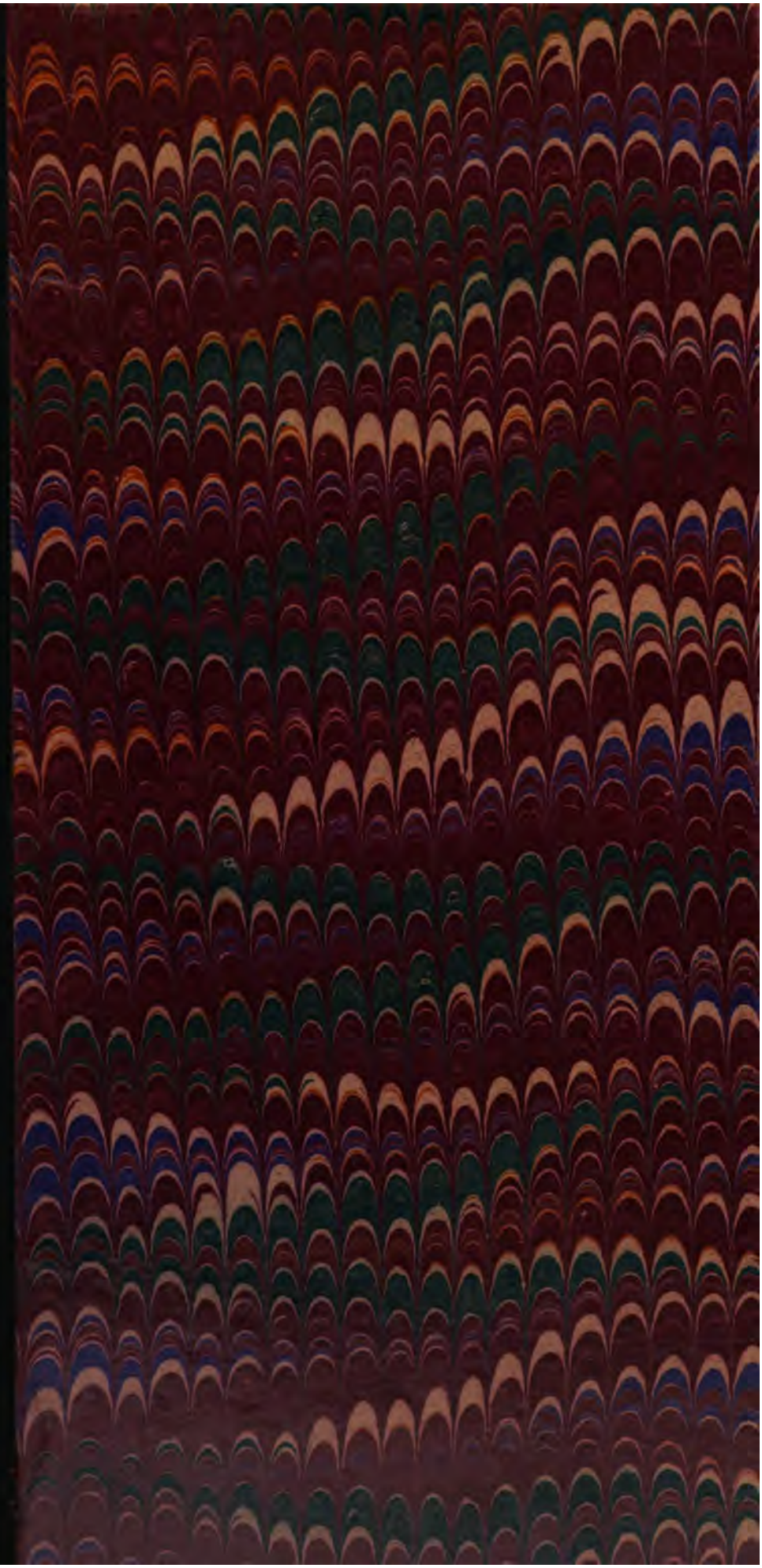
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`



DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD

JULES CLARETIE

PEINTRES & SCULPTEURS

CONTEMPORAINS

DEUXIÈME SÉRIE

Artistes vivants en 188.

PORTRAITS GRAVÉS PAR L. MASSARD

PARIS

LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES

PEINTRES & SCULPTEURS

DEUXIÈME SÉRIE

Il a été fait un tirage à part ainsi composé :

75 exemplaires sur papier de Hollande, avec épreuves des gravures *avant la lettre*.

25 exemplaires sur papier Whatman, avec doubles épreuves avant et avec la lettre.

Les portraits ont aussi été tirés à quelques exemplaires en épreuves avant toute lettre, qui se vendent séparément.

JULES CLARETIE

PEINTRES & SCULPTEURS CONTEMPORAINS

PORTRAITS GRAVÉS PAR L. MASSARD

DEUXIÈME SÉRIE

Artistes vivants en janvier 1881

PARIS
LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES
Rue Saint-Honoré, 338

M DCCC LXXXIV

DEPT. HISTORY OF ART
OXFORD

MEISSONIER

Jouaust Sc

E. MEISSONIER

C'EST chez eux, [illegible] de tous les jours, [illegible] Diderot, que je veux p[illegible] de ce temps. Le milieu e[illegible] l'atelier com mente l'œuvre.

Immense, pareil à un pa[illegible] grande [illegible] d'un cloître, à un hall [illegible], avec des t tures et des tapisseries pendant du haut de tres de chêne sculpté, les fenêtres fermé des auvents à serrureries de fer fines co orfèvreries, l'atelier de Meissonier, e d'œuvres, d'esquisses, de petits panneaux, d rines de cire, donne l'idée d'un travail de to jours, d'une poursuite quotidienne du m

E. MEISSONIER

C'EST chez eux, et dans leurs habits de tous les jours, comme disait Diderot, que je veux peindre les artistes de ce temps. Le milieu explique l'homme, l'atelier commente l'œuvre.

Immense, pareil à un palais ou à la grande salle d'un cloître, à un hall gigantesque, avec des tentures et des tapisseries pendant du haut des poutres de chêne sculpté, les fenêtres fermées par des auvents à serrureries de fer fines comme des orfèvreries, l'atelier de Meissonier, encombré d'œuvres, d'esquisses, de petits panneaux, de figurines de cire, donne l'idée d'un travail de tous les jours, d'une poursuite quotidienne du mieux,

d'une variété étonnante dans la recherche des sujets. L'œil est sollicité de toutes parts.

Tout à l'heure, après avoir monté le grand escalier de chêne, en traversant le vaste salon qui précède l'atelier, des tableaux accrochés avaient déjà retenu le regard au passage : une aquarelle où Meissonier, assis, en bottes de chasse, se repose à côté de son chien; une autre, un paysage plein de lumière où, sur une allée du Midi, l'ombre d'oliviers énormes zèbre la route de ses tons fins; un portrait de médecin, accroché à côté d'un Metzu; et, au centre, s'ouvrant comme une fenêtre sur le plus étonnant des spectacles, une toile de dimensions hautes, représentant une vue des Tuileries écroulées, les ruines amoncelées après les journées de mai 1871 et, de cet amas de décombres grises ou dorées, une image consolante se dégageant, victorieuse : — le quadrige de bronze de l'arc du Carrousel apparaissant par la trouée de l'incendie et se découpant sur le ciel bleu. Un chef-d'œuvre qu'une telle page.

Mais nous sommes ici au logis des chefs-d'œuvre. Ils sont épars dans l'atelier; ils semblent traîner, çà et là, sur les chevalets ou sur les planches de bois où s'étalent et s'étagent de petits panneaux admirables. Ici, une cour de château du

temps de Louis XIII, rayonnante de personnages multiples, en habits de fête, un jour de mariage ou de gala. Une fiancée du temps passé que va tout à l'heure emporter un élégant carrosse rouge dont Meissonier a fait exécuter dans des dimensions minuscules le modèle avant de le peindre. — Là une Italienne en robe de velours vert, superbe créature du Titien découpant son fier profil sur des tentures de velours rouge. — Plus loin, une esquisse admirable, *Lodi* ou *Rivoli,* Bonaparte à cheval passant, à la tête de son pittoresque état-major, au front des jeunes troupes d'Italie qui l'acclament, fusil en l'air, chapeau sur la baïonnette, drapeau flottant au vent, dans une fièvre d'enthousiasme, de jeunesse et de victoire. Puis des dragons de l'Empire descendant un chemin d'une forêt d'Alsace, précédés d'un paysan qui les guide, escadron dont chaque soldat garde une physionomie déterminée, un type spécial. Et, de tous côtés, des statuettes en cire sculptées par Meissonier avec une maîtrise superbe : cavaliers emportés, chevaux dont les muscles en saillie ont été pétris par ce dessinateur impeccable. On ne sait où porter son attention, sa surprise charmée.

Peut-être est-ce sur l'étonnant entassement des

petits panneaux où courent des cuirassiers de Friedland, des chasseurs de la garde, des pans de jupes féminines, des chiens couchés, des paysages d'Évian ou d'Antibes, véritables coins de terre ensoleillés et conservés là dans la vibration de leur pleine lumière.

Des brides de cuir noir brodé d'argent et des mors ayant appartenu à Murat s'accrochent à ces panneaux de bois où un cadre extraordinaire, d'une valeur artistique et historique inappréciable, apparaît : — M. Thiers mort, un tableau grand comme la main, exécuté par Meissonier à Saint-Germain, devant le cadavre, et d'une précision puissante : une tête aux yeux clos, la bouche fermée encore ironique, quelque chose de narquois répandu sur ce visage cireux et immobile où le gris d'argent de la houppette des cheveux répond à la note blanche de la chemise. Je ne sais rien de supérieur à un tel morceau, et l'atelier de Meissonier en est rempli, de ces petites merveilles, plus durables dans leur exiguïté que tant de grandes compositions orgueilleuses, et qui vous font comprendre, quand on les voit là entassées, la folie de désir, la tentation du président de Brosses avouant, — lui, un magistrat! — qu'en Italie, devant certain petit Raphaël, il s'était senti

tenté de fuir en emportant le tableautin sous son manteau.

Mais ce qu'il faut noter, dans cet atelier encombré d'œuvres exquises, c'est le projet de tableau, exécuté par Meissonier, à Poissy, en 1871, dans sa maison pleine encore d'Allemands. Pour les fuir, encore exaspéré par la douleur de la défaite, il s'enfermait dans son atelier et jetait sur la toile la plus saisissante, la plus vivante et la plus vengeresse des allégories : — Paris, enveloppé d'un voile de deuil, se défendant contre l'ennemi avec ses combattants et ses mourants groupés autour d'un drapeau déchiqueté : marins, officiers et fusiliers, soldats, gardes nationaux, femmes qui souffrent, enfants qui meurent; et, planant dans les airs, avec l'aigle de Prusse à ses côtés, la Famine, la blême famine, accomplissant l'œuvre que n'ont pu achever les obus. Il n'est rien, je crois, de plus poignant que cette esquisse extraordinaire.

« Je veux, nous disait Meissonier, exécuter ce tableau grand comme nature! C'est plus facile! »

Henri Regnault est représenté sur cette toile, mourant aux pieds de Paris en deuil. Ce sera comme l'apothéose du jeune maître par le plus étonnant des maîtres-peintres.

Et ce qui plaît, chez Meissonier, c'est la cor-

dialité avec laquelle il explique ses projets, cherche, de son œil profond et franc, la vérité de la parole dite dans le regard de son interlocuteur. Cet homme, qui habite un palais, est sobre comme un soldat en campagne. Cet artiste dont on paye les toiles un demi-million est généreux comme un nabab. Il donnera pour une vente de charité, une toile qui vaut le prix d'une maison. Accueillant à tous et vanté par tous, il a moins de fatuité que des barbouilleurs à la toise. Avec des cheveux drus sur son front volontaire, sa barbe de fleuve lui tombant sur la poitrine, sa robustesse agile de bon cavalier, il est, à plus de soixante-huit ans, solide et actif comme à quarante. On le sent bien trempé, sympathique et sûr, aimant ses amis comme il aime la vérité, avec une passion d'homme de vingt ans.

C'est à Lyon qu'il est né. Une enfance pauvre, des débuts difficiles; à dix-neuf ans, vers 1830, une arrivée à Paris, pleine de hasards et de tristesses. Il avait raison d'être né robuste. Mais qu'est-ce que la lutte, même misérable, pour un artiste de race? « L'art vit de misère, il meurt de richesse! » comme dit M. Alexandre Dumas. Je ne sais où j'ai lu qu'à ces heures noires des débuts, Meissonier

exécutait, côte à côte avec Daubigny, des tableaux à 5 francs *le mètre carré,* pour l'exportation. Ce doit être une légende d'atelier. Toujours est-il que Tony Johannot, à qui Meissonier montrait alors ses études, lui donna courage et que Léon Cogniet lui ouvrit son atelier. Il ne devait d'ailleurs rien prendre à Léon Cogniet, et il apportait déjà dans ses œuvres de début ses qualités maîtresses : — l'originalité dans la vision et la description des choses, la science incomparable de la physionomie et du costume, la finesse de la touche, la précision extraordinaire du dessin, l'esprit aiguisé dans l'expression du visage, la vérité stricte dans la peinture des accessoires. C'était Metzu, Miéris ou Terburg, mais avec quelque chose de spécial, d'élégant, de particulièrement séduisant et de bien français.

Je trouve pour la première fois le nom de M. Jean-Louis-Ernest Meissonier dans le livret du Salon de 1836. Le maître exposait alors *les Joueurs d'échecs*, « sujet flamand », dit la notice, et *le Petit Messager*, « idem ». En ce temps-là, il vendait tout bravement ses tableaux 100 francs. *Le Petit Messager* fut acheté tout juste ce prix-là. Meissonier, qui devait avoir un palazzo place Malesherbes, demeurait alors 29, rue des Ecouffes.

Plus tard, Meissonier vendait au duc d'Orléans, 600 francs un tableau qui en vaudrait 30,000 aujourd'hui, et donnait, en remercîment, à M. Adeline, secrétaire des commandements du prince, une aquarelle qui atteindrait, à présent, des prix fous en vente publique. Au reste, voici qui donne une idée de la hausse de ses prix, comme dirait un commerçant.

Il y a quinze ans, M. Meissonier fils, qui est lui-même un peintre d'un vrai talent, était invité à un bal masqué chez M. Goupil. Il se déguisa en Flamand, en personnage de Metzu galamment enveloppé dans un manteau rouge, et son père fit tout aussitôt, et d'après lui, une petite étude sur panneau qu'il vendit 2,000 francs. C'était alors le prix des tableaux. Récemment, Meissonier apprit que cette étude ou plutôt cet admirable petit tableau, avait été vendu, et il pria M. Petit, l'expert, de le lui racheter pour lui, coûte que coûte. Un amateur, M. Secrétan, qui dans les cartouches, — il en fabriquait les armatures de cuivre, — a fait une fortune considérable, et qui vient d'acquérir (1881) moyennant 400,000 francs *les Cuirassiers*, du même maître, apprit la fantaisie ou le désir de Meissonier, se mit en campagne, racheta, au prix de 25,000 francs le portrait de

DESSIN INÉDIT DE MEISSONIER
(Collection de M. Alexandre Dumas.)

M. Charles Meissonier, et l'envoya très galamment, pour rien, pour le plaisir, à l'auteur très touché et qui conserve sur un chevalet, dans son atelier, cette étude faite d'après son fils.

Meissonier n'avait pas été tout d'un coup le Terburg français ou, comme l'appelait Delacroix, le Gérard Dow dont je parlais. Au Salon de 1839, il exposait *le Docteur anglais*, inspiré de Bernardin de Saint-Pierre; mais en 1840, à côté du *Liseur* devenu illustre, il envoyait un *Isaïe* et un *Saint Paul*. Je ne serais pas surpris que M. Alexandre Dumas, qui possède plusieurs Meissoniers et des plus fins, n'eût chez lui ce saint-là grandeur deminature.

Au salon de 1841, Meissonier envoyait sa *Partie d'échecs;* en 1842, un *Fumeur* et un *Joueur de basse;* en 1843, *le Peintre dans son atelier*, et d'année en année son petit monde de musiciens, de causeurs, de flûtistes, de philosophes, de hallebardiers, de reîtres, de bibliophiles, s'augmentait de petites compositions extraordinaires qui ajoutaient une petite pierre — des pierres précieuses — au monument élevé par ce maître que des gens d'esprit (la peste soit de l'esprit, parfois!) ont appelé le roi de Lilliput.

« Monsieur Meissonier, lui disait un jour, à ses

débuts, un *amateur,* un agent de change d'ailleurs peu éclairé, — j'avoue que par-dessus tout j'aime vos *bonshommes* (1). » Cet anonyme oubliait-il que ces « bonshommes » sont tout simplement de petits bijoux immortels, des *œuvres d'art* dans le sens absolu du mot, des joyaux aussi inappréciables et souvent plus parfaits, plus séduisants que les Flamands? On peut faire grand dans de minimes dimensions. La mesure des œuvres, pas plus que le temps, ne compte pour rien dans l'affaire. Meissonier, lorsqu'il signe *la Rixe*, est l'égal d'un peintre de fresques. Une nouvelle de Mérimée, condensée, est parfaite, et *Lokis* vaut assurément un long récit. Au reste, à son talent supérieur, à ce génie de l'achevé dans le fin, Meissonier unit encore non seulement la patience et la conscience, mais la grandeur. Il se plaît d'ailleurs à prouver que les dimensions qu'il choisit pour ses tableaux sont absolument *voulues*, et qu'il pourrait, au besoin, aborder ce qu'on nomme ambitieusement la *grande peinture*. Dans son tableau du *Peintre d'enseignes*, la figure de Bacchus, que Meissonier nous montre en raccourci et que son peintre est occupé à

1. Le vrai mot du financier est celui-ci : « J'ouvre un crédit illimité à M. Meissonier. Lorsque la somme sera trop forte, je ne suis pas inquiet, il me fera des *petits bonshommes*. »

tracer sur un panneau, a été exécutée, d'avance, par l'auteur grandeur *nature*, et c'est un chef-d'œuvre. Le peintre de « Napoléon en 1813 » n'a-t-il point d'ailleurs accepté de traiter une des parties de la décoration du Panthéon et ne veut-il pas prouver que l'homme qui sait être admirable en donnant la vie à tant de personnages si variés, si spirituels, aux auditeurs de la *Lecture chez Diderot*, au *Liseur* et au *Hallebardier*, peut aussi communiquer la même étincelle à des héros agrandis et toujours vivants?

Le peintre qu'aimait et admirait par-dessus tous les autres Eugène Delacroix, ce fougueux et vaste génie, c'était Meissonier. « Meissonier, dit un jour l'auteur du *Massacre de Scio*, est le maître le plus incontestable de notre époque. » Après Meissonier, en effet, personne, parmi nos modernes, n'a trouvé le moyen d'enfermer tant de choses dans de si petits espaces.

Ce fut à l'Exposition universelle de 1867 que, pour la première fois, les hommes de ma génération purent, dans une sorte d'ensemble, juger l'œuvre de Meissonier. Le jury lui accorda alors une des huit grandes médailles internationales. Nulle récompense (puisqu'il est convenu que le talent doit être officiellement récompensé) ne fut plus hautement méritée. Les quatorze tableaux envoyés au Champ

de Mars par M. Meissonier étaient des plus admirables, et j'en vois même trois ou quatre qui n'avaient point d'égaux parmi les milliers de toiles accrochées dans la galerie de peinture. Tel portrait, celui de *M. G. Delahante,* vaut, par exemple, le fameux *Bertin* de M. Ingres; tel petit cadre, *l'Ordonnance,* est une chose achevée, un morceau de maître, ce qui est mieux qu'un morceau de roi. M. Meissonier, dans ces productions dernières, avait sinon changé, du moins accentué sa manière. Il y avait dans son pinceau je ne sais quelle ardeur juvénile et quelle nouvelle fermeté de touche qu'il a gardée. Sans rien perdre de son harmonie, la couleur devenait plus intense, la pâte maniée comme d'une main plus énergique. L'auteur de *la Rixe* était arrivé alors au moment décisif de son talent, à cette heure de production puissante où l'artiste, sûr de sa force, chaque jour s'affirme et se continue. Il n'a fait, depuis, qu'aller plus droit et plus haut dans sa marche ascendante.

Nous avions là d'ailleurs, peint par lui-même, e portrait de Meissonier, différent de l'aquarelle dont je parlais tout à l'heure. Cet homme qui lit, bien assis dans son fauteuil, drapé dans sa robe de chambre, c'était l'artiste lui-même. Il y a du chasseur en lui, du campagnard et de l'artiste. Le

jarret est solide et la main fine. Au surplus, on le prendrait, au besoin, pour un reître échappé d'un de ses tableaux. Ce portrait de l'ouvrier traduit l'œuvre. On y trouve à chaque page, comme dans cette physionomie même, une élégance robuste, une fermeté grande et, encore un coup, la sincérité, — la première des vertus artistiques.

De tous les tableaux qui figuraient alors au Champ de Mars, et qui sont depuis devenus célèbres, un des plus beaux était *les Renseignements*. Dans une forêt d'Alsace, l'hiver, un général républicain a fait halte : c'est Desaix. Entouré de son état-major, autour d'un grand feu, debout, la main droite dans sa houppelande bleue, il interroge un brave homme de paysan, qui répond de son mieux, en tournant entre ses doigts son bonnet fourré. Un officier tient des papiers en main et contrôle les renseignements de l'Alsacien. A droite, un lieutenant de dragons, relevant son manteau, se chauffe les jambes aux bûches qui se consument ; un officier d'ordonnance, magnifique dans son éclatant uniforme rouge, la main appuyée sur la poignée de son sabre, présente à la flamme ses bottes mouillées. Deux hussards verts, à cheval derrière le paysan, sabre en main, le regardent, tout en soufflant dans leurs moustaches, avec le

regard immobile et le visage impassible du soldat en faction. Un rideau de dragons, au dernier plan, emplit la scène. Les uniformes trouent gaiement le fond de ce bois gris et plein de brume. C'est bien l'Alsace, et c'est bien la saison spongieuse des froids humides. Une mousse épaisse, aux couleurs avivées par la pluie qu'elle éponge, tapisse le dessus des grosses branches et s'y tient comme une neige verte qui ne fondrait pas. J'aime et je revois encore, après des années, ce paysage attristé, ce bois dénudé, où court pourtant la sève. Il encadre bien ces personnages si vivants, si énergiques, ces fiers uniformes de l'armée de Rhin et Moselle.

Avec quel art M. Meissonier a fait vivre ces soldats d'un autre temps! Ces dragons n'ont couru ni les ateliers ni les casernes; ce ne sont ni des troupiers rencontrés à Poissy et croqués en passant, ni des modèles à l'allure soldatesque payés à tant la séance: ce sont des dragons de la République, des combattants qui vont forcer tout à l'heure les Autrichiens à repasser le Rhin, et certes plus *justes* d'ailleurs et plus profondément de leur époque que tous les cavaliers de Duplessis-Bertaux. Les costumes, d'une exactitude parfaite, étudiés soigneusement, ne sentent

jamais chez Meissonier la friperie. Ce tableau, *les Renseignements,* est une belle et forte étude militaire, largement traitée dans un petit cadre, d'une touche puissante, solide, et d'un accent très-mâle.

M. Meissonier, délaissant depuis lors ses personnages du XVIIIe siècle pour des soldats du premier Empire, devenait ainsi comme un Gros de petit format. Et vraiment, depuis Gros, on n'a point planté un soldat de façon plus nette et plus fière.

Étudiez *l'Ordonnance.* Un hussard apporte à un officier de dragons, vieux grognard qu'on interrompt dans le *fumer* de sa pipe, un pli cacheté. L'officier lit, le dos au feu. Un hussard rouge, assis au milieu, sur une chaise, regarde. Cela n'est rien, — un tableau de genre, trois personnages dans une chambre, — et cela est merveilleux. Les jambes du hussard rouge, les plis de la culotte, la main du hussard blanc, le feu dans la cheminée, sont des tours de force de vérité et d'exécution, et mieux que des tours de force, des choses justes, étudiées, consciencieusement rendues.

La Lecture chez Diderot, les Cavaliers se faisant servir à boire, le Corps de garde, le Maréchal ferrant, appartiennent — quelques-uns de ces petits

tableaux surtout,—à l'ordre des infiniment petits. Mais Meissonier peindrait des infusoires qu'il trouverait moyen de faire *large*. Que pourrait-on dire de telles œuvres? C'est parfait. Toutes ces physionomies du XVIIIe siècle sont saisies au vol, fixées, rendues avec une finesse inouïe et une science profonde. *Le Maréchal ferrant*, ce dessus de boîte qui, pour un peu, deviendrait un dessus de tabatière, est un tableau, un vrai et vaste tableau, et non pas une miniature. Il y a de l'air, il y a partout de la lumière. Ces Lilliputiens sont des hommes, et les modèles académiques de tant de peintres prétentieux n'en sont pas. Voyez *l'Empereur à Solferino* qui figure au Luxembourg. Le tableau est vaste en dépit de la petitesse du cadre. L'artiste peint un état-major, mais, — en examinant de près un tel tableau,—comme il nous rend bien aussi une bataille, la fumée, les bataillons grimpant à l'assaut, la canonnade et les morts! Ce groupe d'hommes à cheval qui regardent de loin de pauvres diables monter sous les balles à l'assaut d'une tour, semblent, il est vrai, faire non pas la guerre, mais la petite guerre. Est-ce la faute de ce doux ciel italien, de cette verdure lombarde? Tout est gai : les artilleurs sont à la parade ; les généraux aux boutons astiqués caracolent sur des

selles de velours galonné d'or. Les petits bataillons, dans le lointain, vont allègrement au pas de charge. Il n'est point jusqu'à la fumée qui ne s'élève coquettement au ciel, sur la lumière des canons (et voilà qui est supérieurement observé) en forme de nimbe. Oui, c'est la bataille lumineuse comme un jour de victoire. Pour toute horreur, sur ce champ de mort, deux ou trois cadavres qui ressembleraient à des paresseux endormis dans l'herbe fraîche, si la mort ne les avait aplatis, collés au terrain, torses et ventres creux.

Les morts! Nul ne les a su peindre avec autant de naturalisme farouche et de réalité que Meissonier dans cette aquarelle incomparable que nous vîmes, un jour, à la vente Eugène Delacroix. Cela s'appelait *la Barricade*. Je ne connais rien de plus saisissant dans toutes les œuvres de l'art contemporain. Des tas de cadavres sur des tas de pavés. Le corps humain devenu haillon, l'homme transformé en loque par le carnage. La tuerie de la guerre civile dans toute sa hideur. Meissonier avait peint cette *Barricade* d'après nature, étant, aux journées de Juin, capitaine de la garde nationale. Au coin de la rue Geoffroy-Lasnier et de la rue de la Mortellerie, il vit cela, cette épouvante, et il jeta *la Barricade* sur le papier.

C'est là qu'il entendit Armand Marrast, alors maire de Paris, hocher la tête devant ces monceaux de morts et dire : « Est-on sûr seulement que tous ces gens-là fussent coupables? — Oh! répondit un capitaine de la garde de Paris, il n'y avait pas le quart d'innocents! »

Meissonier a violemment saisi, dramatiquement rendu le côté sinistre et sans merci de toute guerre civile. Cette *Barricade*, ce chef-d'œuvre, traînait dans son atelier, lorsqu'un soir Eugène Delacroix vint dîner chez lui.

« C'est superbe! s'écria l'auteur de *la Barque du Dante*.

— Vous trouvez? Eh bien, dit Meissonier, si cela vous plaît, prenez-le! »

Delacroix emporta *la Barricade*. A la vente de son atelier, M. Steinhell, le beau-frère de Meissonier, acheta cette page inoubliable 3,600 francs et alla l'offrir au même prix à M. Reiset, pour le Louvre. M. Reiset hésita, refusa. M. Steinhell revendit *la Barricade* 6,000 francs. Le jour où elle repassera en vente publique elle sera payée plus cher que *le Coup de l'étrier*, qui, à la vente Wilson (mars 1881), a été vendu 125,000 francs.

Cette *Barricade* n'a jamais été exposée que lors de la vente Delacroix. En 1867, à côté des ta-

bleaux dont je parlais tout à l'heure, Meissonier avait au Champ de Mars sa fameuse *Campagne de France* (1814). Voilà un chef-d'œuvre encore. La grande armée, repoussée, éreintée, patauge dans la boue; la neige du Nord a roussi les uniformes, les longues retraites ont usé les chaussures. Ces gladiateurs qui vont mourir ne saluent pas le César en redingote grise, mais ils le regardent curieusement, anxieusement peut-être (car il est le maître de leurs destinées), par-dessus la visière de leurs shakos. Ils vont. Lui, morne, l'œil sur l'avenir, marche à dix pas de son état-major, groupe fatigué de généraux et de maréchaux qui trouvent lourd leur uniforme, bâillent après la fin et sont repus de poudre. L'un d'eux s'endort sur son cheval; les autres songent, silencieux. Napoléon va défendre Paris. Il cherche, au fond de ce ciel bas, son étoile d'autrefois et son astre de victoire. Le soleil d'Austerlitz est couché. Les batailles à présent se gagnent dans la boue et sous la pluie. C'est une merveille, cette peinture. Le terrain, cette route effondrée, défoncée, où les roues des caissons, les sabots des chevaux, les talons des fantassins ont pétri la neige, la terre et peut-être le sang, est un des plus admirables morceaux du peintre. On n'a jamais trituré de la sorte la glaise. Quel paysa-

giste, — je songe à la forêt des *Renseignements,* au terrain boueux de 1814, — quel *naturiste,* ce Meissonier qu'on a appelé un peintre de costumes et d'antiquités!

Eh oui! M. Meissonier pousse la conscience jusqu'à donner à ses personnages les vêtements de leur temps. Pour peindre ce Napoléon, M. Meissonier, patient, consciencieux, avait demandé la redingote grise du Musée des souverains; il l'avait fait copier par un tailleur avec une exactitude chinoise, pli à pli, bouton à bouton. Puis, la revêtant et montant, dans son atelier, sur un cheval de bois, sellé comme l'est le cheval blanc de l'empereur, le peintre étudiant, dans une glace disposée tout exprès, les lignes, les froncements du drap, la lumière des bottes, recommençait les esquisses, multipliait les études, travaillait et cherchait. M. Ph. Burty le trouva ainsi, un jour, par un temps torride, occupé depuis quatre ou cinq heures à déterminer le plissement de la redingote sur la croupe du cheval. C'est un grand tort, paraît-il, d'avoir ce souci de l'exactitude, et les gens qui se moquent volontiers de l'anachronisme vous diraient : « A quoi sert tant de soin? » Cela sert, j'imagine, à satisfaire l'artiste avant le public; et pour de tels hommes, en vérité, c'est quelque chose.

Meissonier, disons-le d'ailleurs, ne pousse jamais le culte de la vérité jusqu'à l'archéologie et au bric-à-brac. Il y a des hommes sous ses costumes, et lorsqu'il nous peint des modernes et des contemporains, il est plus contemporain et plus moderne que personne. Je ne sais quel critique lui reprochait assez ridiculement de ne pas savoir dessiner les femmes. Il a peint, un jour, le portrait de Mme Henri Thénard. Quels jolis tons roses, et vivants, et vrais ! Quelle science du dessin et de la peinture dans cette main veinée de bleu ; quel charme un peu souffrant dans cette physionomie ! Et le jour où la belle fille titianesque qu'il achève sera exposée, on verra quel peintre de la femme est cet homme qui a dessiné de si exquises et si séduisantes créatures pour les *Contes Rémois* de M. de Chevigné.

Meissonier est un peintre de portraits, pénétrant et vivant. Celui que je citais tout à l'heure, le portrait de M. Delahante, entre bien d'autres qu'il a signés, — comme ceux de son fils, de M. Fould, de M. Battu, etc., — est un des plus solides. L'homme est puissant, d'une carrure athlétique ; quelque chose de fin pourtant dans cette taille de colosse. C'est la vie plutôt que l'embonpoint qui déborde. La tête est énergique

et, au fond, débonnaire. Meissonier a placé dans le fond du tableau une copie minuscule de sa *Charge de cuirassiers*.

Cette « charge de cuirassiers », c'est *Friedland*, une des huit toiles où le maître voulait enfermer, en partant de *Lodi* pour arriver jusqu'à 1814, tout le cycle napoléonien. *Friedland* fut un événement lorsque Meissonier l'envoya à l'Exposition de Vienne. M. Richard Wallace eut la malechance ou la maladresse de laisser partir une telle toile pour l'Amérique. C'est une des plus grandes toiles qu'ait signées le grand peintre des « petits bonshommes » dont parlait le financier, lors de la jeunesse du maître. Meissonier travailla durant des années à cette œuvre qui fut exposée un moment chez Petit, rue Saint-Georges, tandis que l'Américain, M. Stuart, qui la paya 300,000 francs, disent les uns, 400,000 francs, disent les autres, l'attendait là-bas avec impatience.

Friedland mesure, à vue d'œil, deux mètres de largeur sur un mètre de haut, et cette dimension inaccoutumée est unique dans l'œuvre de Meissonier. La scène choisie par l'artiste représente Napoléon Ier à cheval, placé sur un tertre, au centre de la toile, et entouré d'un nombreux état-major, saluant de la main droite d'où pend

une cravache attachée au poignet, et en élevant son chapeau au-dessus de sa tête, un régiment de cuirassiers qui part pour charger l'ennemi. Les cuirassiers débouchent au galop sur la droite du tableau et leur tête de colonne occupe le premier plan. En passant devant l'Empereur, tous se retournent, roides sur leurs étriers, lèvent en l'air leurs grandes lattes et acclament d'un cri unanime le souverain satisfait. Les recherches de Meissonier se traduisent ici par la curieuse veste du trompette, d'un jaune de cuir, qui fait songer aux casaques des soldats du temps de Louis XV. Mais l'élan, la fougue, l'emportement de tout ce régiment au galop, voilà qui est admirable et intraduisible. C'est un roulement de chevaux, c'est un déchaînement de tempête.

Le peintre a donné à son Napoléon Ier une figure confiante et heureuse : l'antithèse de *1814*, l'épanouissement du Bonaparte de *Lodi*. Dans son uniforme vert des chasseurs de la garde, ce Napoléon Ier-là, rasé de frais, s'est mis en coquetterie pour la victoire.

Les officiers généraux qui entourent le principal personnage ont des attitudes, des costumes, des chapeaux et des physionomies d'une étonnante vérité. Et le ciel bleu et printanier, les herbes du

sol, les cuirasses des soldats, leurs bottes, leurs sabres, leurs épaulettes, tout semble enveloppé d'une lumière ardente et crue.

Quel dessin dans tout cela et comme les seconds plans sont prodigieux! Il y a là de petits grenadiers à pied, prêts à charger — en grande tenue, selon l'ordonnance; — des grenadiers hauts comme la phalange d'un doigt. Il y a des artilleurs à cheval enlevant leurs chevaux et partant à fond de train. Il y a une foule immobile et rangée qui étonne et qui charme. Jamais on n'a ainsi vivifié la bataille. Les chasseurs à cheval du premier plan, à gauche, rudes troupiers chamarrés et sérieux, sont superbes aussi, immobiles, au milieu de cette trombe de fer.

Meissonier a tout vu, tout rendu : le gramen foulé aux pieds par les chevaux, et dont le vert tendre est réveillé par la note vigoureuse d'un coquelicot. Rien n'échappe à la faculté puissante de vision d'un tel homme, capable de peindre le cèdre et de ne pas oublier l'hysope [1].

L'exagération de cette méthode est d'ailleurs

1. Une aquarelle appartenant à M. Alexandre Dumas, *Napoléon Ier regardant un défilé de chasseurs de la garde*, et qui rappelle un peu ce tableau, est surtout exquise par l'atmosphère qui enveloppe les fonds, d'une séduction inexprimable. Le détail y est étonnant et l'ensemble est exquis.

assez drôlement raillée par cette autre légende d'atelier qui veut que Meissonier verse du sucre en poudre sur la terre sèche lorsqu'il a à peindre un effet de neige. Encore une fois, en dépit des plaisanteries des rapins, rien n'est plus large que cette facture achevée, précise et forte.

A l'Exposition universelle de 1878, Meissonier se résumait encore dans ses meilleures œuvres : le *Portrait de M. Alexandre Dumas,* dont l'œil bleu, le nez, le visage, la bouche sont si étonnants et si vivants, palpitants, vus à la loupe; *le Corps de garde; Moreau et son chef d'état-major Dessoles avant Hohenlinden*, une de ses meilleures pages. Debout sur un tertre couvert de neige, les deux généraux, dans ces uniformes amples et sévères de la République, fouettés par le vent, interrogent les profondeurs d'une forêt où il semble qu'on ait, à travers les branches dépouillées, la sensation du fourmillement de l'ennemi. Un hussard pittoresquement accoutré et fièrement campé tient les rênes des chevaux de Moreau et de Dessoles. Rien de plus fin, et à la fois de plus nerveux, de mieux dessiné, de plus admirablement traité, que cette toile, une des préférées du maître [1].

1. La sachant en Allemagne, M. Meissonier l'a fait racheter par l'Américain M. Vanderbilt.

Le paysage d'*Antibes*, avec ses deux cavaliers (M. Meissonier et son fils, je crois) sur la route incendiée de soleil, sa mer moirée de bleu et de vert, éclate de soleil, et, épris de cette vive lumière du Midi, Meissonier avait envoyé à cette Exposition de 1878 plusieurs vues des côtes de la Méditerranée, *le Chemin de la Salice, les Joueurs de boules*. Il y montra aussi ses *Cuirassiers* avec leurs uniformes de 1805.

Ce tableau que M. Secrétan vient d'acquérir est une de ses maîtresses pages. Il précéda, je crois, dans son atelier, le *Friedland*. Les cuirassiers sont en ligne, attendant froidement le moment de charger. Leur escadron, tiré au cordeau, fait la plus mâle figure. Chaque physionomie est un type très vivant, très français et très militaire. Sous l'uniforme, on retrouverait pourtant le paysan, le grand gars alsacien ou lorrain. Les officiers, reconnaissables à leurs épaulettes d'argent, serrent la file de leurs hommes. L'un d'eux caresse son cheval. Un des cuirassiers essuie son casque, comme pour se parer avant le combat. Devant la ligne sévère de ces cavaliers arrive, au pas de sa monture, un général suivi de hussards, et, au fond, de tout petits soldats, d'une finesse, d'un esprit, d'un mouvement

extraordinaires, défilent, artilleurs allant prendre position, fantassins le fusil sur l'épaule. Ces derniers plans, dans ce tableau comme dans celui de *Friedland,* sont supérieurement traités, et cette infanterie surtout, marchant à l'horizon d'un pas si allègre, est d'une étonnante exécution. Je louerai aussi le terrain, si profondément labouré et qui rappelle cette terre boueuse où Meissonier enfonçait l'état-major de Napoléon dans son « *1814* ».

Le *Catalogue* de l'œuvre de Meissonier demandera un travail patient. On n'y oubliera point *le Voyageur*, poussé par le vent qui enfle son manteau, ni le *Polichinelle* goguenard que la gravure a popularisé, ni le *Portrait du sergent*, un des tableaux les plus spirituels du maître. Cette dernière toile représente un peintre assis et faisant le portrait d'un soldat de la République, un *Chasseur des Alpes,* en costume blanc, le casque en tête, qui pose pendant que ses camarades le regardent. A droite, un autre chasseur, assis sur un banc, fume philosophiquement sa pipe sans s'inquiéter du portrait et du modèle. Dans le fond deux fantassins, plus petits, regardent au dehors à travers la vaste fenêtre d'une galerie. C'est un prodige de réalisme que cette peinture où, comme ailleurs,

rien n'est oublié, ni les plis des culottes, ni les boutons de guêtres, ni les froncements des cocardes, ni les trous du mur de briques sur lequel se détachent ces grenadiers de l'ex-régiment de Dauphiné.

Quel maître, encore une fois, — je le répéterai jusqu'à la fin de ces pages, — que ce Meissonier, et quelle largeur il apporte en ces œuvres de petites dimensions où la plupart de ses imitateurs ne déploient que des qualités de photographes ! Les fameux *bonshommes* dont parlait l'agent de change dureront autant que des marbres.

Et tout cela lui coule des mains avec une facilité profonde. Il dessine comme la Patti chante. Il est comme ces *tireurs* qui acquièrent une prestesse prodigieuse à force d'avoir tiré *au mur*. Son atelier est plein d'albums bourrés de dessins précieux qui valent des choses achevées.

On m'a conté que dès qu'il est inoccupé, fût-il en visite chez un étranger, à plus forte raison chez un ami, voit-il à portée de sa main un crayon, machinalement il le prend, le tourne et le retourne et, sans y prendre garde, le laisse courir sur les morceaux de papier égarés. Un ami, un libraire, chez qui Meissonier alla dîner de temps à autre pendant quelques années, s'est même, m'a-

t-on assuré, composé de cette manière un album d'un prix inestimable. Le domestique avait ordre de servir à Meissonier, en même temps que le café, un crayon et quelques feuillets de papier qu'on posait négligemment sur la nappe, à la droite du peintre, et comme si c'eût été là du papier à cigarettes. Meissonier, sans y faire attention, rencontrait, en étendant la main, le crayon; et les *bons-hommes* les plus charmants, grenadiers de la garde, bourgeois du siècle passé, piquiers et pertuisaniers superbes, mousquetaires élégants, raffinés insolents une main sur leur épée, une autre sur leur canne, muscadins tortillés, toutes les époques et tous les costumes, naissaient alors comme par hasard, souvent inachevés, parfois *poussés* comme pour la gravure, toujours intéressants et précieux. Je doute qu'aucun album au monde soit plus curieux que ce recueil unique de *croquis*.

Meissonier, qui a eu tous les triomphes officiels, les décorations et les médailles, toutes les gloires — et qui les mérite, — n'attache, quoi qu'on en ait dit, d'importance réelle qu'à son art. C'est une conscience qui ne vise pas au puritanisme, mais qui n'en est pas moins inflexible.

Il quitte rarement sa maison, son atelier :— place Malesherbes, l'hiver; à Poissy, l'été. Toujours il travaille. Lui aussi est l'ami du *mieux*. Rarement un de ses tableaux le satisfait au premier coup; il n'hésite pas alors, il le gratte.

Meissonier se plaît à causer. Nul ne connaît mieux que lui la peinture. Sa conversation est substantielle, intéressante, pittoresque. Je l'ai entendu, à propos de ses merveilleuses illustrations du *Lazarille de Tormes*, comparer *Gil Blas* à *Don Quichotte* avec une curiosité de critique tout à fait entraînante. Il regrette de n'avoir pas jadis illustré *Gil Blas* où tant de scènes variées s'offrent au crayon.

Toujours peintre lorsqu'il tient la plume, il a commencé à rédiger des *Souvenirs*. Il *peint* aussi en parlant, je veux dire qu'il montre ou évoque réellement ce dont il parle, s'oubliant d'ailleurs volontiers lui-même et ne se mettant en frais d'éloges que lorsqu'il s'agit des autres. Jamais une critique amère de ses contemporains. Jamais une méchanceté. C'est le cœur qui monte à ses lèvres. Il a éloquemment loué Michel-Ange, au Centenaire du Maître dont son visage rappelle le *Moïse*. L'œil est bon, enveloppant et pénétrant, la poignée de main cordiale et franche. Jamais

inactif, très entraîné, canotier comme Alphonse Karr, il monte à cheval comme Baucher, — « c'est le *Juif errant à cheval!* » a-t-on dit à cause de sa barbe, — et soulève des poids comme M. Littré. Mais cet Hercule est un délicat, ce robuste est un féminin. Il a des tendresses comme il a des énergies, profondes et mâles.

Chaque artiste a son mot d'ordre. Celui de Meissonier est *Perfection*. Il y a obéi toujours dans toute son œuvre; dans cette œuvre multiple, séduisante, parfaite, qu'il s'occupe de réunir pour la montrer bientôt au public dans son ensemble et qu'il peut certes, en toute confiance, léguer à l'avenir.

La postérité n'en recueillera pas beaucoup de pareilles.

JULES CLARETIE.

8276. — Imp. Jouaust.

PAUL BAUDRY

...ouaust Ed.

PAUL BAUDRY

[illegible] premier dans [illegible] qu'il y [illegible] arrait [illegible] peler le [illegible] a décerné la médaille d'honneur du Salon de 1881 à M. Paul Baudry, et il y a [illegible] dans [illegible] récompense donnée à une [illegible] de, [illegible] *l'Inspiration de la Loi*, un hommage rendu à [illegible] une existence d'artiste noblement vouée à [illegible] dans ce qu'il a de plus élevé et de plus [illegible].

Nous n'aurons pas à peindre l'[illegible] de [illegible] contemporaines aussi sympathiques que [illegible] de M. Paul Baudry. Petit, [illegible] comme un montagnard du Midi, [illegible] tempérament résistant, je ne [illegible]

PAUL BAUDRY

Le premier Jury élu par ce qu'on pourrait appeler le suffrage universel des artistes a décerné la médaille d'honneur du Salon de 1881 à M. Paul Baudry, et il y avait dans cette récompense donnée à une œuvre capitale, *la Glorification de la Loi,* un hommage rendu à toute une existence d'artiste noblement vouée à l'Art dans ce qu'il a de plus élevé et de plus exquis.

Nous n'aurons pas à peindre beaucoup de figures contemporaines aussi sympathiques que celle de M. Paul Baudry. Petit, solide, râblé, brun comme un montagnard du Midi, il y a, dans ce tempérament résistant, je ne sais quoi de

mâle, de nerveux et de vibrant. L'œil est franc, la main ouverte, la voix chaude et harmonieuse. Dans son atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs, où le regard ne s'accroche à aucune des japonaiseries ou des bibelots à la mode, on se sent dans le sérieux laboratoire d'un maître. Pour toute décoration, des études peintes, des dessins dignes d'un Louvre, des adresses de modèles tracées au crayon, sur la muraille. Il semble qu'une impression de respect vous tombe là sur les épaules, lorsqu'on se trouve devant ce maître, jeune encore, dont la simplicité affectueuse, point banale mais cordiale, est de celles qui charment. Les cheveux drus, la moustache noire, le menton bien dessiné, coupé en deux, tous les méplats du visage décèlent une volonté ferme. Il y a en lui quelque chose du militaire, de l'officier de cavalerie, puis, en l'écoutant causer tout en fumant sa cigarette, on découvre bien vite en Paul Baudry le lettré, le liseur, le poète, l'homme qui a tout lu, retenu beaucoup et qui pourrait au besoin tenir la plume et commenter son œuvre comme l'a fait Charles Garnier.

Cette œuvre, la plus considérable qu'ait produite un peintre de la génération nouvelle, c'est la décoration du foyer de l'Opéra. Œuvre à la fois

élégante et puissante, comme tout ce qu'a signé Paul Baudry. Cet Italien de Paris, si je puis dire, a recherché constamment en effet (c'est là son originalité charmante) la grandeur et le style tout en laissant à ses personnages la physionomie bien moderne et bien française qui donne la date et marque la race de son talent. On le prendrait, je le répète, pour un Italien de la Renaissance qui chercherait à unir le sentiment de la grâce contemporaine, de la *modernité*, comme on dit, à la majesté du naturalisme supérieur des Masaccio et des Ghirlandajo. On sent que Baudry a tout étudié, mais on est enchanté de constater que, tout en fréquentant les maîtres ses prédécesseurs, il a conservé une séduction toute spéciale et gardé son originalité première. L'auteur de ces magnifiques copies de la fresque de la Sixtine, demeurées célèbres dans la mémoire des artistes, est resté, en dépit de sa science, l'auteur de la *Léda* et du *Supplice de la Vestale*. Il a fréquenté Michel-Ange, il s'est grisé de Tiepolo, mais sans avoir gardé le pli du pastiche; il a contemplé Véronèse sans être tombé jamais dans le fossé du plagiat.

C'est un homme, en un mot, celui-là, un véritable artiste, et de telles individualités sont rares, même dans un pays qui compte les talents par

dizaines. Je ne sais point parmi les artistes de ce temps quelqu'un qui ait fait autant que lui preuve de volonté, de résolution et de patience. Ce petit homme tenace et brun, noir d'aspect, — une nature d'aigle, — a deux qualités à la fois, deux vertus : le *don* d'abord, qui ne s'acquiert pas, et l'opiniâtre amour du labeur, qui se développe tous les jours. A Bourbon-Vendée, adolescent, il se levait la nuit pour nettoyer l'École de dessin. Il était déjà le *piocheur,* nous disait un de ses camarades d'enfance, qui l'admire depuis sa jeunesse.

Le public qui lève les yeux sur le plafond du foyer de l'Opéra ne se rend, à coup sûr, pas compte de ce qu'il a fallu d'ardeur et de résolution à ce peintre pour mener à bonne fin ces compositions multiples et variées.

Il y a là la vie d'un homme, et à peine l'auteur les a-t-il eu achevées qu'il s'est mis à rêver d'autres compositions, aussi considérables, plus nombreuses, et auxquelles il veut consacrer dix ou quinze années encore de sa vie si bien remplie.

M. Paul Baudry est, en effet, encore à l'âge où l'on peut faire des projets et bâtir des châteaux en avenir. Il aura, le 9 novembre 1881, cinquante-trois ans, mais à peine a-t-il l'air d'avoir dépassé depuis peu d'années la quarantaine. Né à la Roche-sur-

Yon, fils d'un sabotier de Bourbon, ou Napoléon-Vendée (comme on voudra), pauvre et élevé à la dure, tout enfant il jouait du violon et on le voyait figurer, son instrument sous le menton et son archet à la main, dans les concerts de sa province. Puis, sous ce prétexte qu'il était musicien, ses parents résolurent d'en faire un peintre. Il avait treize ans quand on lui mit un pinceau entre les doigts. Son département, enchanté de ses essais, lui accorda, peu d'années après, une pension annuelle de quatre cents francs, et Paul Baudry partit pour Paris, bien résolu à y « tailler » sa place et à y *faire son trou*. Il se présenta à l'atelier de Drolling. Qui jamais s'avisera de croire que Baudry, ce Primatice et cette sorte de Véronèse *parisianisé*, est l'élève de Drolling? Cela est pourtant. Le *père* Drolling demandait à ses élèves vingt-cinq francs par mois pour leur donner des leçons. « Soit, dit Paul Baudry. » Et sur les quatre cents francs annuels de la ville de Bourbon-Vendée, il préleva vingt-cinq francs par mois pour l'atelier de Drolling. Mais comment pouvait-il vivre avec ces modiques ressources? Par quels prodiges d'économie, ce jeune homme, cet adolescent qui devait devenir un maître, put-il réussir à lutter et à durer? Je n'en sais rien. Tantôt il

vendait des croquis ou des *copies* aux brocanteurs, tantôt il laissait s'écouler un mois sans aller chez Drolling, et il économisait ainsi vingt-cinq francs, tout en *piochant* durement dans sa mansarde, si basse qu'il était matériellement obligé d'en soulever la tabatière lorsqu'il voulait s'habiller. Tantôt encore, Baudry entrait, pendant un mois ou deux, dans un autre atelier, chez M. Sartoris, où on ne lui prenait que 7 fr. 50 pour les leçons mensuelles. Et toujours et âprement, vaillamment, en ascète, il se refusait un plaisir, une dépense. Pour lui le nécessaire était du luxe. Mais que les *fins de mois* étaient terribles! Un jour, le vingt-cinq d'un mois d'hiver, Baudry, à court d'argent, demande à emprunter à un camarade d'atelier, Benjamin Ulmann, l'énorme somme de trois francs pour achever la semaine.

« Prends cent sous, répond l'autre, c'est un compte rond.

— Non, non, fit Baudry (et ce trait le peint tout entier, économe, timide, restreignant courageusement ses besoins), non, *non, je me connais; si je les prenais, je les dépenserais!* »

Et Paul Baudry se contenta de trois francs pour vivre cinq jours encore. Mais c'est ainsi qu'on a raison de la destinée et qu'en un temps où

l'art tourne si facilement au métier, on peut faire cependant de grandes choses.

Dès son arrivée à l'atelier Drolling, Baudry avait montré du reste ce qu'il serait un jour. Ses premières figures, ses premières études, étaient déjà du *Baudry*. Le fils du sabotier était né peintre. A son premier concours en loge, en 1847, il disputa le prix à Lenepveu avec un *Vitellius traîné aux gémonies*. Il débutait pour ainsi dire, il se *cherchait* encore, et il obtenait déjà le second prix. La ville de Bourbon-Vendée fut enchantée de son pensionnaire; sa satisfaction devint même effective : elle porta la pension de Paul Baudry à 1,200 francs. Une fortune! Oui certes, et Baudry fut sans doute un moment trop riche, car il lutta encore trois ans avant de remporter le prix, et il l'obtint avec une *Zénobie trouvée sur les bords de l'Araxe*. C'était en 1850. L'année précédente, l'Institut n'avait pas décerné le grand prix de Rome. Il y en eut donc deux cette année-là : l'un, Paul Baudry, premier grand prix; l'autre, W. Bouguereau, deuxième grand prix. L'antithèse était absolue entre ces deux lauréats qui prirent ensemble, un beau matin, le chemin de la villa Médicis et en revinrent ensemble : Bouguereau, pour aboutir à l'art élégant, poli, coquet, châtié, bien dessiné,

à cette aimable antiquité d'exportation ou à cette religiosité douceâtre qui est sa marque de fabrique; Baudry, pour arriver à décorer d'une façon si superbe le monument élevé par Charles Garnier, son ami.

Cette personnalité de Paul Baudry est, je le répète, faite tout entière de volonté et d'énergie. *Paoluccio*, comme on l'appelait à Rome, n'avait pas, à proprement parler, d'instruction, lorsqu'il sortit de sa province. Maintenant il est érudit.

Il écrit d'une façon pittoresque et exquise. Sa notice sur Victor Schnetz, l'auteur du *Vœu à la Madone* et de la *Revanche du Gaulois* (sous ce titre ambitieux se dérobe un simple tableau de genre représentant un tourlourou en pantalon rouge coupant du tranchant de son *briquet* la tête à des oies), cette causerie artistique que Paul Baudry lisait un jour à l'Académie des Beaux-Arts est un morceau de littérature d'un tour excellent. L'adolescent avait à peine une orthographe; l'homme a un style. *Volonté*, encore une fois, c'est sa devise.

En veut-on un frappant exemple? Lorsque Garnier obtint le prix pour la construction de l'Opéra, Baudry s'ennuyait à Paris. Il était triste, il était las d'une liaison qui lui paraissait longue,

DESSIN INÉDIT DE PAUL BAUDRY

(Collection de M. Claretie)

dangereuse peut-être, avec une actrice célèbre dont le portrait, avec celui de Beulé, est une de ses meilleures toiles. L'artiste éprouvait cette vague angoisse qui serre le cœur à de certaines heures et fait douter de tout, de l'avenir qui vous attend, de la terre même sur laquelle on marche. En pareil cas, l'homme qui ne secoue point une torpeur semblable, cet homme, fût-il un créateur et un Titan, est à demi perdu.

Baudry le sentait. Il va donc trouver Garnier, il lui propose de décorer l'Opéra tout entier s'il le faut ; il compte sur l'écrasement que lui causera un travail si gigantesque pour avoir raison de l'état de son âme.

Il rompt avec Paris, il court s'enfermer à Rome ; il se retrouve face à face avec les maîtres, et, comme il sait bien que si la *couleur* et la *forme* ne lui font pas défaut, jusqu'ici l'art de la *composition* est son côté faible, il se met à copier l'une après l'autre toutes ces compositions immortelles de la Farnésine et de la Sixtine, et il demande à Raphaël et à Michel-Ange le secret de leurs harmonies et de leurs agencements. Il n'y a pas beaucoup d'exemples d'un pareil courage, d'une telle *veillée des armes*, d'un travail préparatoire si virilement entrepris.

Paul Baudry, loué par la critique, adopté par le public, choyé par le succès, pouvait facilement alors devenir un peintre élégant, mondain, acclamé et riche. Il avait à choisir entre la mode et la postérité. C'est la postérité qu'il choisit sans hésiter. Il abandonna pour ainsi dire la maîtresse pour l'épouse. — Et il fut et il est de ces rares et vrais artistes qui lèguent leur œuvre *à l'avenir* comme le poète grec vouait ses tragédies au temps.

Tout en luttant ainsi, Baudry, sévère à lui-même, était dévoué aux siens. Il attirait, en quelque sorte, sa famille dans le rayonnement de sa gloire. Son frère Ambroise était menuisier : il l'arrachait à l'établi, il en faisait un architecte, et aujourd'hui le profil d'Ambroise Baudry apparaît, avec celui du peintre, dans le plafond du *Parnasse,* à côté de la *figure* frisée de Charles Garnier.

En quelques traits, voilà l'auteur des peintures du foyer de l'Opéra. Quels battements de cœur ont dû le saisir, lorsqu'il a vu le résultat de ces dix années de travaux ainsi livré aux regards de la foule et — ce qui est plus terrible — aux critiques, aux objections, aux résistances des confrères ! Paul Baudry avait demandé que ces peintures fussent exposées à part durant deux mois ; il a bien fait, car dans l'immensité de l'Opéra, on

ne les voit plus qu'à demi et le gaz les décolore; les Muses colossales sont réduites à des proportions humaines; l'éloignement fait une grâce de ce qui est une grandeur.

Et si de telles peintures n'avaient contre elles que l'*éloignement !*

Un jour, dans un article du *Journal des Débats*, M. Georges Berger signalait la destinée qui attendait inévitablement « l'œuvre la plus magistrale de la peinture contemporaine ». C'était en 1876. Il y avait une année à peine que l'Opéra était ouvert, et ce temps avait suffi au gaz et à la buée pour produire une détérioration évidente. L'action des hydrogènes sulfurés produits par la combustion du gaz et la vapeur d'eau mêlée de poussière se condensant sur les parois menaçait déjà d'anéantir chimiquement l'œuvre d'art. Conçoit-on qu'un tel labeur est menacé de destruction, et qu'on n'ait rien fait encore pour le sauver? M. de Chennevières proposait, en 1876, de consacrer pendant trois ans une somme de 25,000 francs sur le budget des Beaux-Arts à des copies qui, exécutées sous la direction de Baudry, eussent pris la place de ces peintures comme la copie de l'*Apothéose d'Homère*, exécutée par Balze et Michel Dumas sous la direction d'Ingres, a pris la

place de l'original à l'un des plafonds du Louvre. On n'a rien fait depuis lors. Si l'on ouvre aux Tuileries un Musée nouveau d'artistes contemporains — les salles du Luxembourg étant trop étroites — ne pourrait-on placer dans une galerie spéciale, comme le sont les peintures de Rubens, ces plafonds de Baudry redevenus des tableaux : la *Mélodie* et l'*Harmonie,* la *Tragédie,* la *Comédie*, et les voussures mêmes, ces douze grandes compositions, malgré les anamorphoses exigées par la perspective, le *Parnasse,* les *Poètes,* le *Jugement de Pâris, Marsyas,* l'*Assaut,* les *Bergers, Saül et David,* le *Rêve de sainte Cécile, Orphée et Eurydice*, les *Corybantes, Orphée*, *Salomé*, — sans compter les *Muses* adorables, — œuvres exquises que le public aperçoit à peine au foyer de l'Opéra, et que le gaz dévore, tandis que des copies bien faites pourraient braver la décomposition chimique de l'hydrogène sulfuré, cet ennemi de toute peinture ?

On peut dire, au surplus, que ces compositions du foyer de l'Opéra ont rendu Paul Baudry populaire ; mais, dès longtemps déjà, il était salué comme le jeune maître le plus en vue de l'école moderne. « L'artiste qui éveille le plus de bruit aujourd'hui, c'est M. Baudry, » écrivait M. Olivier

Merson en 1861 [1]. » Paul Baudry exposait alors, en même temps, sa *Charlotte Corday,* deux esquisses de décorations exécutées dans le salon de Mme de Nadaillac, une *Cybèle* et une *Amphitrite,* un portrait du fils de Mme la comtesse Swieytowska en petit saint Jean, un portrait de Mme Madeleine Brohan, et deux ou trois portraits d'hommes, entre autres le magistral et sévère *Portrait de M. Guizot,* maigre, vu de profil, avec un beau ton d'ivoire.

Depuis son magnifique *Portrait de Beulé,* si vivant, pensif et plein de feu, exposé en 1857, M. Baudry était célèbre comme évocateur de la figure humaine. Ce qui frappait en lui, c'était la variété des procédés, la façon dont il poursuivait le *rendu* du modèle, donnant à Mlle Jane Elssler je ne sais quoi d'étrange, de songeur, d'attirant, dans le profond et inquiétant sourire; à Beulé, sa fièvre; à Guizot, sa majesté vieillie. Admirable surtout dans l'exécution des mains, où tant de maîtres échouent. On savait par sa *Léda,* par *la Fortune et le Jeune Enfant,* par *le Supplice de la Vestale,* toiles exposées en 1857, — comme si

1. Voyez *la Peinture en France,* par M. Merson (1 vol.), avec le petit *Saint Jean* de Baudry, gravé par Léopold Flameng.

Baudry voulait montrer que la quantité n'exclut pas la qualité, et que les travailleurs stériles regardent seuls l'abondance comme un défaut et reprochent aux créateurs de trop produire, comme un jardinier qui reprocherait à un arbre de donner trop de fruits ; — on savait par ces peintures des chairs d'enfants et des chairs de femmes combien Baudry donnait de suavité aux caresses de la peau, de profondeur à la lumière des regards ; mais le petit *Saint Jean* était comme le résumé de son art, et, à propos de cette *Charlotte Corday,* aujourd'hui au musée de Nantes, et que le peintre représentait debout, vêtue d'une robe grise à raies blanches (détail qui n'est pas tout à fait historique), et coiffée d'un chapeau d'homme en feutre noir, pâle, égarée, affolée, venant de tuer Marat, Théophile Gautier disait :

« Cette tête pâle, au regard fixe et comme médusée au milieu de son auréole de cheveux blonds, se grave invinciblement dans la mémoire ; elle est terrible et charmante, elle inspire l'effroi et l'amour, et l'on conçoit en la voyant la passion posthume d'Adam Lux. On frémit à songer que ce col gracieux et flexible portera pour collier, dans quelques jours, le fil pourpré de la guillotine.... Ce tableau, l'un des plus remarqués du Salon, prouve que M. P. Baudry sait faire autre chose que des Lédas, des Vénus et des Madeleines ; — talent qui nous suffirait d'ailleurs, — car, pour nous, sans le nu, il n'y a pas de véritable peinture d'histoire. »

Reproche étrange! On chercha querelle, en 1861, à M. Baudry, pour le trop de soin qu'il avait mis aux recherches archéologiques, aux détails réalistes apportés à sa peinture, qu'il s'était efforcé de rendre exacte comme un procès-verbal. On cria au *trompe-l'œil* devant certain numéro de *l'Ami du Peuple,* tel encrier de plomb et tel filet de sang de la *baignoire-sabot.* D'autres voulurent écraser Paul Baudry sous le ressouvenir de l'effrayant et superbe *Marat* de David.

La *Charlotte Corday* de Baudry avait quelque chose du charme troublant que ce peintre de la femme apportait à toutes ses figures féminines : à sa *Madeleine pénitente,* avec sa gorge de lait et ses yeux battus; à *la Perle et la Vague,* qu'il exposait au Salon de 1863; à sa *Diane*, qui fut une des séductions du Salon de 1865.

En 1869, Baudry envoyait aux Champs-Élysées un admirable et vivant portrait de *M. Charles Garnier,* avec son teint brun et sa tête aux cheveux noirs bouclés, pareille à celle d'un Florentin des fresques de Masaccio et au visage martelé de Masaccio lui-même.

Jusqu'en 1872, Salon remarquable et qui, au lendemain de la guerre, sembla comme un réveil et fut, pour la nation, comme une date consolante,

Paul Baudry n'exposa plus rien. Il avait obtenu une première médaille en 1857 avec sa *Vestale enterrée vivante,* un rappel de médaille en 1861. Nommé chevalier de la Légion d'honneur cette même année, il était promu officier en 1869 et entrait à l'Institut en 1870, où il remplaçait le vieux Schnetz, qui avait été son directeur à la Villa Médicis.

On pouvait, en 1872, s'étonner qu'après n'avoir donné, trois ans auparavant, au Salon, que le *Portrait de M. Charles Garnier,* M. Paul Baudry n'eût exposé que le *Portrait de M. Edmond About.* Mais ce n'était là, pour M. Baudry, qu'une façon de rappeler son nom au public : ce n'était même pas un portrait, c'était un portrait-carte, une carte de visite tendue à la critique.

M. Baudry était alors tout entier à ses décorations de l'Opéra.

Au mois de mars de 1871, un dimanche, au retour d'Arcachon, nous nous étions trouvé en wagon avec Edmond About, qu'un homme jeune encore accompagnait, et qui demeura assez silencieux tandis que son compagnon nous parlait, avec sa verve et son esprit ordinaires, de l'Alsace et des nouvelles qu'il en venait de recevoir. C'était M. Paul Baudry qui se tenait ainsi

dans un coin, et qui, se trouvant à Bordeaux, loin des peintures de l'Opéra, se donnait pour tâche ou pour plaisir de faire le portrait de son ami Edmond About. Ils appartiennent l'un et l'autre, le peintre et l'écrivain, à un groupe qui a su marcher dans la vie en rangs serrés et coude à coude. Camarades d'école et de jeunesse, liés par des communautés d'idées ou de voisinage de travaux, ils ont, à la longue, transformé cette utile camaraderie en solide amitié. Ils se sont entr'aidés : c'est la loi de nature, dit La Fontaine; mais ce n'est point l'habitude des artistes et des gens de plume.

Lorsque M. Sarcey a voulu écrire, Edmond About lui a tendu l'encrier; quand cet artiste vivace, ardent et convaincu, M. Garnier, a édifié le nouvel Opéra, les compagnons ont combattu pour lui; Edmond About, au temps jadis, dédiait à Paul Baudry son livre sur *Nos Artistes au Salon de* 1857. Il l'appelait *Paoluccio mio,* comme les camarades de Rome. En 1872 M. Paul Baudry exposait son portrait de M. About, et depuis plus de vingt ans, le petit groupe compact n'a cessé de combattre côte à côte.

Dans le portrait d'About, de dimension exiguë, format que M. Bastien Lepage et les nou-

veaux venus ont mis depuis très à la mode, M. Paul Baudry avait peut-être songé à Holbein. C'est un chef-d'œuvre. Depuis, je ne crois pas pas qu'il ait, sauf dans le portrait de son frère, renouvelé une si intéressante tentative.

Il revint à Paris, remonta sur ses échafaudages de l'Opéra, et J.-J. Henner nous parlait un jour avec une sympathie admirative de ce travailleur juché là-haut, dans la poussière et le plâtre, une blouse sur son paletot, comme un ouvrier, la poudre des gravats dans ses cheveux noirs et drus :

« Cela fait plaisir à voir, nous disait Henner. C'est si loin de l'affectation d'élégance des artistes mondains, des peintres de *cocottes!*

Depuis encore, au Salon de 1875, M. Paul Baudry a exposé des portraits d'une réverbération lumineuse tout à fait charmante, un chef-d'œuvre, le *Portrait de Mlle Denière* où il a fixé d'un pinceau délicat le sourire doux, un peu souffrant, d'une fine nature féminine, le grand *Portrait du général Cousin de Montauban,* lumineux et clair comme une immense aquarelle. Aux expositions particulières des Cercles, rue Volney entre autres, on a vu de Baudry des morceaux de choix, de petites figurines de femmes, du *nu,* comme l'aimait Gautier, et du nu d'un dessin charmant et d'une cou-

leur savoureuse. Visiblement, Paul Baudry cherche le *plein air,* comme cette génération nouvelle de peintres qui parlent, un peu dédaigneusement peut-être, des clairs-obscurs d'autrefois, des peintres noirs, des anciens tableaux au *jus de chique.* Ce « plein air », Paul Baudry lui donne une vibration puissante, un incomparable éclat. C'est un assoifé de lumière.

Pour le château de Chantilly, le peintre a exécuté naguère des panneaux décoratifs, des grisailles, la légende de saint Hubert. Il a signé, pour une illustration future de Victor Hugo, une adorable peinture en camaïeu, *le Réveil d'Ève.* Il rêve d'une sorte de poème du pinceau, l'histoire de *Jeanne Darc,* une succession de toiles pour lesquelles, avec sa vaillance de chercheur, il s'est plongé déjà dans l'étude des vieilles chroniques, ne voulant négliger ni un détail de costume, ni un morceau d'armure, pareil à un Viollet-le-Duc qui jetterait sur l'archéologie la pourpre de la peinture et le coup d'aile de la poésie.

Cette épopée de *Jeanne Darc,* ce poème épique en peinture, si je puis dire, cette idéalisation, ou plutôt non, cette histoire simple et grande de l'héroïne de la patrie sera pour l'âge mûr de Paul Baudry le grand et beau rêve comme l'ont été,

pour sa jeunesse, les visions des nymphes, des dieux et des poètes qu'il a placés dans les perspectives, les paysages et les ciels de l'Opéra. Mais une telle tâche, qui écraserait un autre homme, ne suffit pas à un semblable artiste. Il fait des portraits pour vivre, et des compositions comme *la Glorification de la loi* pour durer.

Cette *Glorification de la loi*, que le peintre destine à la grande salle des audiences de la Cour de cassation et que la Chambre des députés veut réclamer pour la salle de ses séances, était achevée déjà en 1880, et M. Baudry allait l'envoyer au Salon lorsqu'il voulut, par un scrupule de véritable artiste, la revoir et la travailler encore. C'est une des meilleures œuvres du maître, une des gloires de la peinture de notre temps. Il y a là, comme en toutes ses peintures, ce mélange exquis de coloris vénitien et de grâce parisienne. On dirait, à voir ces lumineuses figures s'enlevant sur un fond clair, l'œuvre d'un petit-fils de Véronése, — *Paoluccio*, né de *Paolo* — énamouré de *Parisine*.

C'est l'œuvre d'un érudit de forte race qui serait demeuré un homme de son temps. On lui a reproché de donner aux figures de la Loi, de la Jurisprudence, de la Justice et de l'Équité, un caractère tout à fait moderne, très actuel, si je puis

dire, et fort agréable. C'est un reproche encore qu'on pourrait adresser aux adorables et immortelles allégories de Prudhon. Prudhon, lui aussi, a peint les femmes de son temps ou plutôt *la femme,* l'idéal et éternel modèle, et ces créatures exquises aux cheveux peignés à la mode de l'empire, demeurent à jamais admirables dans le clair de lune qui nacre leurs chairs lactées. De même M. Paul Baudry a peint, là comme partout, avec une grâce singulière, les jolies Parisiennes qu'il a rencontrées, et il leur a donné le double caractère de l'œuvre d'art vraiment personnelle : le cachet de son temps et sa marque propre, son coup de griffe de peintre, et ce je ne sais quoi qui fait le peintre très français et très vivant. « Voilà une Justice que j'inviterais bien à souper ! » disait quelqu'un derrière moi, un jour que je regardais le tableau. Sous la facétie, sans même qu'on le voulût, il y avait un éloge, et le plus vif des éloges. Au fond, cela ne voulait pas dire autre chose que ceci : Quel charme dans cette peinture ! Quelle séduction attirante dans ces figures ! — Et je ne sais pas de meilleure manière de glorifier la Loi, pour un peintre qui n'est tenu d'être ni un légiste ni un pédant, que de la rendre agréable et de lui conquérir des amoureux.

Ce qui est très particulier, — et ce qu'il faut noter comme un trait caractéristique, — c'est que pour peindre le magistrat en toge rouge, dont la physionomie caractéristique et si moderne se mêle à ces séduisants visages féminins, M. Paul Baudry a tout simplement copié un marbre antique, ce qui prouve bien, soit dit en passant, que, si la *modernité* est une belle chose, l'éternité est encore plus moderne qu'elle.

Et, n'en doutez pas, ce peintre « moderne » est un peintre éternel. Ce contemporain est un ancêtre. S'il avait voulu monnayer son talent, — et il n'en est pas de plus rare à l'heure où nous sommes, — cet homme, devenu millionnaire, aurait eu des hôtels, comme les peintres de l'avenue de Villiers. Mais, si, fils de l'École, il n'appartient à aucune école, ce n'est point pour faire partie de l'École toute commerciale des bank-notes. Il travaille non pour les autres mais pour lui et pour cette postérité qui passe au crible tant de renommées. Il est toujours le *piocheur* d'autrefois, le convaincu des premières heures, le vaillant des rudes journées chez Drolling et chez Sartoris. Il vit à l'ombre, répondant à ceux qui veulent pénétrer chez lui pour le peindre :

« Devinez-moi ! Les meilleurs portraits que j'aie signés, je les ai faits d'instinct ! »

Il est de ceux qui redoutent le bruit parce qu'ils aiment la gloire. La gloire, c'est l'or pur; le bruit, c'est la fausse monnaie. Et, dédaignant les succès faciles, la fortune rapide, Paul Baudry ne met rien en vente. Rien de plus difficile à trouver que ses tableaux; il n'en a pas fait vingt. Il est de ceux qui, pouvant signer leur nom sur la pierre ou le plâtre de la Bourse, ont mieux aimé le graver sur le marbre d'un Panthéon.

J. C.

Imp. Jouaust.

GÉRÔME.

Journaut Ed.

J.-L. GÉRÔME

[illegible]

[illegible] qui [illegible] avec sa [illegible] chi-[illegible] [illegible] à des [illegible] [illegible] sur l'atelier, d'où sort, [illegible] fermé [illegible]

[illegible] basse traversée de lumière, dans le [illegible] et poussiéreux, Gérôme travaille, assis devant un chevalet placé très bas et regardant [illegible] accroupi qui « lui pose » un

J.-L. GÉROME

Un grand atelier au haut d'une maison du boulevard de Clichy tout emplie d'œuvres d'art, de bronzes, d'objets précieux, de souvenirs de voyages. L'escalier qui mène au *laboratoire* artistique, avec sa rampe chinoise, ses murailles revêtues de faïences claires comme des miroirs, ses vitraux à dessins japonais aux fenêtres, s'ouvre droit sur l'atelier, d'où sort, au premier appel, une voix bien timbrée, mâle et ferme : *Entrez!*

Là, devant une large baie traversée de lumière, dans le jour clair et puissant, Gérôme travaille, assis devant un chevalet placé très bas et regardant un modèle accroupi qui « lui pose » un

Anacréon. « Je vous dérange? » Et de cette sympathique figure d'Arnaute qu'a si admirablement sculptée, pétrie dans le bronze, Carpeaux en un de ses chefs-d'œuvre, la réponse franche sort avec un cordial sourire : « On me dérange toujours parce que je travaille toujours, mais on me fait plaisir quand on vient comme vous venez. » Et au modèle qui s'en va derrière un paravent : « Vous pouvez vous reposer. Nous reprendrons ça tout à l'heure! »

Alors nous causons. L'homme est charmant, d'une droiture et d'une séduction rares. Très simple, comme les robustes qui ne se travaillent pas à paraître forts. Il achève une série de quatre tableaux où il représente tour à tour Anacréon recueillant au coin de son feu l'Amour mouillé et à demi mort, Anacréon recevant en plein cœur la flèche aiguë du petit scélérat, du *petit cul nu d'Amour,* comme disait Béranger, enfin Anacréon vieilli, le coude au visage et voyant réapparaître l'Amour, le perfide Amour, dans les flammes vives de son foyer... Rien n'est exquis, d'un sentiment plus rare et plus fin, que le geste de tendresse qu'a pour le blondin l'Anacréon de Gérôme, si ce n'est l'attitude désolée, désillusionnée, de ce même Anacréon tisonnant en quelque sorte

son feu où ses vieux souvenirs gisent parmi les cendres.

M. Gérôme a toujours aimé Anacréon. Au Salon de 1848, à vingt-quatre ans, il exposait sous ce titre un tableau qui paraît un peu sec aujourd'hui, dans le musée de province où il est conservé, et au Salon de 1881 il nous montrait un Anacréon de marbre souriant à deux petits amours doucement tenus entre ses bras, comme des orphelins par un Vincent de Paul. Le maître qui débutait, en 1847, par les *Jeunes Grecs excitant des coqs,* est resté fidèle à ses inspirations premières, à ce culte de l'Attique, qui, lors de ses vingt ans, lui semblait un rêve vivant, une patrie d'élection, l'idéale patrie de tout homme qui pense!

Au reste, à regarder les tableaux inachevés, fort nombreux, qui attirent la vue dans ce vaste atelier aux meubles précieux, avec des tentures, des tapis superbes, on reconstruirait en quelque sorte tout l'art de Gérôme, cet art d'une perfection rare, où le soin, le fini, l'achevé de l'exécution se mêlent à l'ingéniosité de la composition, à la science profonde des civilisations lointaines, des mœurs disparues, des costumes et des milieux. Cette suite de tableaux consacrés à *Anacréon,* ce sont — avec plus de science et de fer-

meté, — les premières inspirations grecques qui plaisaient si fort à Théophile Gautier. Tel autre tableau, un *Amateur de tulipes* défendant une tulipe jaune contre des soldats hollandais, jolie composition avec un parterre de fleurs d'une incomparable séduction, des *bleus* et des *roses* exquis, c'est le Gérôme historien ou « mémorialiste », donnant à l'*anecdote* la valeur absolue d'un drame. Telle jolie fille d'Égypte debout devant sa porte, dans une ruelle du Caire, et les bras nus sous la gaze noire, une jupe de soie au flanc, une cigarette entre les doigts comme une Andalouse a son *papelito,* c'est le Gérôme de l'Orient, des almées, des santons, des bandits en foustanelle, des petites esclaves brunes et troublantes et des marchands des bazars égyptiens. Telle composition encore, d'une majesté puissante, des *Chrétiens livrés aux bêtes,* tous inclinés autour de l'apôtre qui les bénit, groupés au milieu du Cirque, inattentifs à la foule qui regarde, au danger qui menace, au magnifique paysage qui entoure l'amphithéâtre, au ciel bleu qui domine l'arène, la colline, les spectateurs, les martyrs; tous n'ayant qu'une pensée, la prière, qu'un sentiment, leur foi, tandis qu'au premier plan, majestueux et fauves, sortent lentement les lions énormes

qui vont les dévorer, broyer ces mains levées au ciel, ces fronts penchés, ces visages de vierges; — cette dernière composition, dis-je, rappelle, en les dépassant, à mon sens, les plus belles pages de Gérôme, le *Siècle d'Auguste*, l'*Ave Cæsar*, la *Mort de César*...

Et avec quelle cordialité toute simple, encore un coup, le peintre explique ses tableaux inachevés, retourne, pour les montrer, ses toiles commencées! Nulle hésitation d'une feinte modestie; la conscience virile d'un artiste vrai qui se juge hardiment lui-même. Dans le mot la même netteté, la même solidité, la même vérité, que dans cet œil si vivant sous les sourcils, que dans ce visage maigre et sympathique, moustaches grises, cheveux gris, mais d'une juvénile vigueur, tel, à cinquante-sept ans, que Carpeaux le pétrissait à quarante-huit.

Léon Gérôme est né, le 11 mai 1824, dans la Haute-Saône, à Vesoul. « Première chance », dit le peintre Charles Timbal, son cousin, dans une étude assez complète[1]. Et Timbal ajoute, avec raison : « Malheur aux natifs de Paris, la ville ma-

1. Voir son volume posthume : *Notes et causeries sur l'art et les artistes.*

râtre qui abandonne, qui ne connaît même pas ses enfants! A Vesoul, Gérôme commença ses études, mélange à dose inégale de latin, de grec et de dessin. En dessin, il remportait tous les prix. A Paris, qui s'en fût occupé? A Vesoul, chacun parlait de l'enfant prodige. Son père était orfèvre; même en province, c'est un état qui touche à l'art. » De là sans doute, comme le remarque Timbal, une facilité plus grande à laisser Gérôme devenir artiste. Loin d'entraver sa vocation, le père lui acheta à Paris une boîte de couleurs et l'apporta à Vesoul avec un tableau de Decamps. Et, tout aussitôt, l'enfant de copier « assez bien », dit Gérôme lui-même, le tableau. A Vesoul, cette copie fit événement. Un ami de Paul Delaroche se trouvait là, il vit le *chef-d'œuvre,* et voilà Gérôme parti pour Paris avec une lettre de recommandation de l'ami de Delaroche pour le peintre des *Enfants d'Édouard.* Sans compter douze cents francs que donnait le père. Une fortune!

Gérôme entra chez Paul Delaroche : il y resta trois ans à peu près. Nous avons donné, en parlant d'Hamon, quelques détails sur le groupe de jeunes gens qui se trouvaient là, rêvant en commun toutes les gloires. Les *Souvenirs* d'Hamon nous ont fait connaître Picou, Damery, Jalabert,

et le plus travailleur de tous, Gérôme[1]. Un jour, pendant que Gérôme était à Vesoul, il y eut à l'atelier Delaroche une horrible *charge*, faite à un *nouveau* qui en mourut. Le maître renvoya ses élèves, ferma son atelier, et, lorsque Gérôme revint de son pays : « Entre chez Drolling, dit Delaroche. Je ne veux plus d'élèves! D'ailleurs je pars pour l'Italie. — Moi? répondit le jeune homme. Je n'accepte pas deux maîtres, je n'entrerai pas chez Drolling. Vous allez à Rome, j'irai avec vous! » Et ils partirent. Gérôme avait un peu plus de dix-huit ans. Timbal a raconté tout ce passé, d'après les *notes* mêmes de Gérôme.

A Rome, l'enfant de Vesoul se sentit comme enthousiasmé à la fois et humilié, s'apercevant qu'il *ne savait pas grand'chose*. Alors il étudiait et copiait toutes choses : le Forum, le Capitole, les temples, les passants, les paysages. Puis, après quelque étude rapide, faite avec fièvre, il grattait son travail et se disait : « Ce qui se fait si vite ne

1. Les compagnons d'études de Gérôme étaient Damery, Henri Picou et Gobert, plus tard aussi Hamon. Le premier, qui promettait beaucoup, eut le prix de Rome très jeune, et fit deux envois de figures nues extrêmement remarquables; mais il était atteint d'une maladie mortelle qui l'enleva à la fleur de l'âge. Le second, organisation admirable intellectuellement et physiquement, esprit raphaélesque, avait une facilité d'invention et d'exécution vraiment extraordinaire... Il n'est plus que l'ombre de lui-même. Les autres ont tenu ce qu'ils avaient promis. (*Notes intimes* d'un de leurs camarades d'atelier.)

doit rien valoir ! » Tout Gérôme est là avec son enseignement, sa résolution et son art[1].

De retour à Paris, il entre chez Gleyre. Puis il revient chez Delaroche. Il collabore avec son maître à ce *Passage des Alpes par Charlemagne* qu'on voit à Versailles. Il concourt pour le prix de Rome, échoue et se met à peindre deux figures nues. C'est le *Combat de coqs*, son premier triomphe. Tandis qu'il l'exécutait, il disait à Delaroche : « J'essaye de peindre en honnête homme, en m'accrochant à la nature, mais je suis encore inhabile. C'est plat, c'est maigre. — Oui, répondait le maître, tu as raison, mais il y a une originalité, un style; tu feras mieux plus tard; en attendant, ne t'inquiète pas : expose ton tableau ! — L'exposer ? — Il te fera honneur ! »

C'était au Salon de 1847. Gérôme avait vingt-trois ans. Couture triomphait là avec son *Orgie romaine*. Delacroix avait envoyé ses *Naufragés dans une barque*. Il y eut place cependant pour un grand succès fait d'acclamations à ce débutant dont Gautier disait : « Il faut marquer de blanc cette année heureuse. Un peintre nous est né,

1. « Alors déjà j'étais et je suis resté très sévère pour moi ; je suis mon critique le plus dur, car je ne m'illusionne pas sur mes ouvrages. » (Gérôme à Timbal.)

DESSIN INÉDIT DE GÉRÔME

il s'appelle Gérôme ! » L'idylle, chaste et naïve dans son habileté de facture, était bien simple. Deux adolescents, une jeune fille et un jeune homme, animant au combat deux coqs. Au loin, la mer toute bleue. Un tombeau. Des lignes pures. Mais l'impression même d'une peinture pompéienne, le délicat d'un camée antique. Une simplicité qui séduisit.

« La Grèce est la patrie de la simplicité, » a écrit Edmond About, qui, dans son *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts* (1855), disait de Gérôme : « M. Gérôme fut Grec du premier coup, parce qu'il fut simple. » Depuis, et deux ans après, M. About menaçait M. Gérôme de « tourner au Gérard Dow », — ce qui, après tout, n'est pas si désagréable, je pense.

A partir du *Combat de coqs*, J.-L. Gérôme était célèbre. On allait, sur le lit de mort du romantisme agonisant, le sacrer roi des néo-grecs. Il s'en tint longtemps, en effet, à ces sujets antiques, et, à propos de son *Intérieur grec,* Gautier écrivait peu d'années après : « L'*Intérieur grec* de Gérôme est le seul tableau qu'on puisse mettre à côté de la *Stratonice* d'Ingres, un petit chef-d'œuvre de style, de grâce et de science. » Et l'auteur de *Fortunio* louait le peintre de n'avoir pas eu « le

jésuitisme d'appeler cet *Intérieur : Marché d'esclaves* ou *Captives exposées en vente,* croyant qu'un art si chaste, si sobre et si pur que le sien suffit à voiler ce qu'un tel sujet peut avoir de scabreux[1].» L'*Intérieur grec* était, en effet, un de ces coins de ville où, dans la Suburre romaine, Messaline se glissait, avide, sous un pseudonyme de courtisane.

Ce qui nous intéresse surtout dans la vie des gens illustres, c'est l'éclosion même de leur talent, ce sont leurs origines, leurs débuts. Lorsque l'artiste entre en pleine gloire, on n'écrit plus sa biographie qu'avec le titre de ses œuvres. On peut dire que Gérôme a, depuis 1847, lutté constamment et s'est toujours montré sur la brèche[2].

---

1. *L'Artiste*, 1851.

2. M. Gérôme a donné successivement: *Jeunes Grecs excitant des coqs* (1847); *la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean; Anacréon, Bacchus et l'Amour* (1848); *Bacchus et l'Amour ivres, Intérieur grec, Souvenir d'Italie* (1850); *Pæstum* (1852); *Idylle, Étude de chien* (1853); *Gardeur de troupeaux, Pifferaro, le Siècle d'Auguste et la Naissance de Jésus-Christ,* grande toile historique (1855); *la Sortie du bal masqué, les Recrues égyptiennes, Memnon et Sésostris* (1857); *César:* « Ave, Cæsar imperator, morituri te salutant !..»; *le Roi Candaule* (1859); *Phryné devant le tribunal, Socrate vient chercher Alcibiade chez Aspasie, les Deux Augures, Rembrandt faisant mordre une planche à l'eau-forte, Hache-paille égyptien, Portrait de Rachel* (1861); *Louis XIV et Molière, le Prisonnier, Boucher turc à Jérusalem* (1863); *l'Almée, un Portrait* (1864); *Réception des ambassadeurs siamois au palais de Fontainebleau, la Prière* (1865); *Cléopâtre et César, Porte de la mosquée El-Assaneyn, au Caire* (1866); *la Mort de César, Arnautes jouant aux échecs* (1867, Ex. un.); *le Sept Septembre* 1815; *Jérusalem* (1868); *Marchand ambulant au Caire, Promenade de harem* (1869). Il a peint, dans une des chapelles de l'église Saint-Séverin, à Paris, la *Peste de Marseille* et la *Mort de saint Jérôme;* dans la bibliothèque des Arts

Parmi tous ces tableaux que la gravure ou la photographie ont popularisés, il en est, d'une importance capitale, qui mériteraient de nous arrêter plus longtemps, sans compter ceux qui n'ont pas été exposés, que l'étranger a emportés, et que nous n'avons pu juger. Telle, par exemple, la magnifique reconstruction du passé où Gérôme nous montrait, avec *Condé,* tout le siècle de Louis XIV sur un des escaliers de Versailles. Tel encore un *Charmeur de serpents,* d'une dimension importante, debout sur un fond de faïence aux couleurs éclatantes, avec tout un peuple de spectateurs sordides accroupis à ses pieds. Il y a dans l'atelier de Gérôme d'admirables *études* de reptiles pour ce *Charmeur de serpents.*

Je m'arrêterai plus volontiers sur le souvenir des tableaux que j'ai vus. En 1855, Gérôme exposait une composition magistrale dont une esquisse hors de pair passait naguère aux enchères, lors de la

---

et Métiers (ancien réfectoire de Saint-Martin-des-Champs), les têtes du *Saint Martin coupant son manteau.*

M. Gérôme, nommé professeur de peinture à l'École des Beaux-Arts en décembre 1863, a été élu membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1865, en remplacement de M. Heim. Il a obtenu une 3e médaille en 1847, deux secondes en 1848 et 1855, et une médaille d'honneur à l'Exposition universelle de 1867. Chevalier de la Légion d'honneur depuis 1855, il a été promu officier le 6 juin 1867, puis commandeur. En 1874, le jury, récompensant toute une existence de travaux et de succès, lui a décerné la grande médaille d'honneur.

vente Victor Borie. C'est le *Siècle d'Auguste,* où il montrait les chefs de peuples, les poètes, les guerriers, entourant la crèche d'un enfant.

« Le *Siècle d'Auguste,* écrivait Gautier, restera un des beaux morceaux de l'Exposition de 1855. » Et il ajoutait que la toile de Gérôme n'était pas indigne de la sublime page de Bossuet qui l'avait inspirée [1].

Le *Duel de Pierrot,* qu'on peut voir aujourd'hui dans la magnifique collection du duc d'Aumale à Chantilly, et qui n'a rien perdu de ses qualités pittoresques et dramatiques, popularisa le nom de Gérôme, salué jusque-là par les délicats. Ce fut un succès sans nul précédent. Les 20,000 francs que fut vendu le petit *cuadro* semblèrent alors ce que seraient 200,000 francs aujourd'hui. Cette scène désolée dans ce morne paysage d'hiver, cette mascarade devenant une tuerie, ce bal de l'Opéra donnant sur la Morgue, causèrent une im-

---

1 Cette toile avait coûté à Gérôme deux années de travail et des efforts énormes. Elle mesure 10 mètres de long sur 7 de haut. En dépit de Gautier, le *Siècle d'Auguste,* sorte de paraphrase de l'*Apothéose d'Homère,* d'Ingres, n'eut pas tout le succès qu'il méritait. C'était injuste. Brutus et Cassius, Antoine et Cléopâtre sont là des groupes hors de pair. Et quelles draperies d'un bon style, quelle science dans l'arrangement des costumes, quelle somme de talent et de volonté ! « Cette toile, dit en souriant Gérôme, est aujourd'hui le plus *grand* ornement du musée d'Amiens. »

pression d'autant plus poignante que l'exécution était plus achevée.

Gérôme se plaît d'ailleurs à ces tragédies historiques ou bourgeoises, comme l'auteur de la *Mort du duc de Guise,* son maître, qu'il a dépassé. Il a tour à tour exécuté (je ne fais point de jeu de mots) César mort, le maréchal Ney fusillé et le Calvaire, dans ce paysage étrange de Jérusalem où, sur les roches brûlées, se profilent les ombres des trois croix des suppliciés...

Mais, en artiste qui n'aime guère *à se répéter* et qui préfère (chose originale en un temps où chacun se spécialise) les renouveaux aux recommencements, Gérôme a toujours, et toujours avec bonheur, varié ses œuvres. Un catalogue de ses travaux remplirait un nombre considérable de ces pages. Et quel rang pourrions-nous assigner entre elles à ces compositions savantes et ingénieuses, émouvantes ou exquises, où l'œil se sent attiré tour à tour soit par quelque armurier des rues du Caire regardant en *aficionado* le fil d'un sabre, soit par quelque almée tordant son corps et roulant son ventre devant des spectateurs impassibles, soit par Phryné découvrant sa nudité de statuette devant le rire gras de l'Aréopage, soit encore par Socrate allant chercher son disciple dans la de-

meure embaumée d'Aspasie? Chacune des toiles de Gérôme résume son talent et forme un *tout* parfait. Et, encore un coup, quelle volonté, quelles recherches, quelle science, quel souci du dessin et de la vérité, qualités admirables surtout à une époque où la plupart des artistes sacrifient volontiers au caprice, à cette peinture bâtarde qui tient de la pochade et du décor de théâtre, et qu'on appelle la *peinture de chic!*

Puis il y a autre chose dans les tableaux grecs ou romains de M. Gérôme, il y a autre chose aussi que la fidélité d'un savant; il y a l'intuition d'un poète. Pas plus qu'André Chénier, il n'est un pasticheur de l'antiquité; comme lui, il s'est nourri de la moelle antique; il est le contemporain de Zeuxis comme le poète était le contemporain de Théocrite. Sa peinture évoque les souvenirs parfumés de la jeune Grèce, et, si ses temples peuvent servir de modèles authentiques d'architecture, ses ciels bleus pourraient se refléchir dans les eaux de l'Eurotas, qu'il avait devinées et qu'il a vues.

C'est un voyageur que Gérôme. Dès 1854, après avoir attaché à sa boutonnière le ruban rouge que lui valait le *Siècle d'Auguste,* il partait pour l'Égypte. Un court séjour à Constantinople l'avait

mis en appétit. L'Orient était son rêve. « Probablement, écrivait-il un jour à un ami, parmi mes ancêtres s'est glissé quelque bohémien, car j'ai toujours eu l'humeur nomade et la bosse de la locomotion ! » Il va donc en Égypte, dans cette Égypte où il devait voir son *Prisonnier* passer le long du Nil, et dont il allait rendre si bien, dans le *Hache-paille* égyptien, le côté agricole et pastoral. Il part.

Je m'embarque avec des amis, moi cinquième, tous assez légers d'argent, mais pleins d'entrain ; la vie matérielle était d'ailleurs, à cette époque, très bon marché en Égypte. Ce pays n'avait pas encore été envahi par l'Europe ; on y vivait à des prix extrêmement modiques. Nous louons une cange et restons quatre mois sur le Nil, chassant, peignant, pêchant de Damiette à Philæ. Nous revenons au Caire, où nous demeurons quatre autres mois dans une maison du Vieux-Caire que Soliman-Pacha nous avait louée. Il nous donna, à titre de Français, une cordiale hospitalité. Heureuse époque ! de la jeunesse, de l'insouciance, de l'espoir ! et l'avenir devant nous ! Le ciel était bleu. (*Notes* à Timbal.)

J'ai surtout cité ce passage parce qu'il donne le ton de la causerie du peintre. M. Gérôme aurait dû écrire ses voyages, qu'il conte si bien et d'une façon si pittoresque et si charmante, avec cette simplicité mâle et franche qui est la marque même de sa nature.

Gérôme sait beaucoup et n'a rien de pédantesque ; son *art* ressemble à sa personne, à son

esprit; c'est de la peinture savante qui est de la peinture amusante. Avec une imperturbable sûreté de main, il a le goût, puis, je le répète, le souci de la nouveauté, une solidité nerveuse; il *fait bien le tableau*, comme dirait un peintre : il compose, met tout à son plan, agrandissant ses figures lorsque la perspective les rend trop petites pour l'idée dramatique, pour la sensation qu'il veut exprimer.

Il est peut-être bon de marquer ici le souvenir de la première exposition du Cercle de la place Vendôme (janvier 1873). Cette exposition était spécialement affectée aux œuvres d'art que les membres du cercle se proposaient d'envoyer à Vienne. M. Gérôme, à lui seul, s'y résumant lui-même pour ainsi dire, envoyait huit tableaux, dont deux fort importants : une femme nue détachée d'un marché d'esclaves, avec ce titre : *A vendre;* et l'autre, une de ces reconstructions du monde romain qu'entreprend parfois l'auteur de la *Mort de César,* avec une érudition digne d'un Heuzey ou d'un Gaston Boissier. Ce second tableau s'appelle *Pollice verso!* C'est le moment du combat des gladiateurs où les vestales ont droit de vie et de mort en montrant au vainqueur leur pouce renversé. Ces vierges aux longs cheveux,

enveloppées de leurs voiles blancs, pareilles aux Érinnyes tragiques, se dressent debout de leurs sièges, tandis qu'une impératrice aux cheveux roux et un gros empereur mangeant des figues regardent les corps sanglants étendus sur l'arène et le vainqueur debout, son glaive rouge à la main. Des taches de lumière, trouant le *velum*, illuminent çà et là le sable ensanglanté de l'amphithéâtre regorgeant de spectateurs. M. Gérôme considère ce tableau et le *Morituri te salutant,* avec des gladiateurs aux casques énormes et bizarres, comme ses deux meilleurs ouvrages. J'aime profondément aussi son *César mort,* cadavre jeté en un coin dans sa toge blanche, et que Nadar trouva plaisant d'appeler « le jour de la blanchisseuse ». C'est un chef-d'œuvre que cette toile.

Au Salon de 1874, qui fut une date dans sa vie, M. Gérôme exposait trois tableaux exquis. Nous étions loin des remarquables petites statuettes, prodige de science archéologique, que M. Gérôme plantait naguère dans le Cirque sous l'œil ému des vestales. Il y avait autant de curiosité, cette fois, dans les œuvres, et plus d'intérêt pour le « gros public ». M. Gérôme avait prestement enlevé trois actes intéressants dans le genre des

pièces historiques d'autrefois, *Molière et Corneille collaborant, Rex tibicen,* l'*Éminence grise,* le père Joseph. L'*Éminence grise* est dès longtemps célèbre : le collodion et le burin s'en sont emparés à la fois. Ce moine maigre et fier qui descend lentement le grand escalier du Palais-Cardinal, tandis que, sur les mêmes marches, un groupe de courtisans et de prélats courbent l'échine devant lui; cette apparition de la toute-puissance recouverte du froc et méprisant la tourbe des gentilshommes en habits de soie qui saluent humblement l'âme damnée de Richelieu; cette scène, très habilement traitée, laisse vraiment une impression profonde. Le moine descend, et les courtisans montent. Un assez vaste espace sépare ce solitaire, qui demeure le nez dans son bréviaire, de ce tas de grands seigneurs platement inclinés. M. Gérôme s'est souvenu, dans cette composition, du fameux *Duc de Guise* de Paul Delaroche, et de l'effet dramatique produit par le cadavre du duc remplissant seul un coin du tableau, tandis que l'autre est occupé par le groupe du roi et des Quarante-Cinq. Le père Joseph, debout et marchant solitaire, donne à peu près la même impression que le duc mort et « *plus grand couché que debout* ». Cette figure altière et

sombre de l'Éminence grise est, d'ailleurs, la partie la plus remarquable du tableau. Elle est bien dessinée, bien plantée, excellemment peinte. Dans la cohue des courtisans, les physionomies craintives, les regards peureux, sont finement observés. Un coup de soleil, qui vise au trompe-l'œil, projette çà et là ses taches lumineuses sur les marches de marbre de l'escalier. La toile tout entière est gaie et agréable à voir. C'est vraiment là, encore un coup, de l'excellente comédie d'histoire anecdotique; une mise en scène d'une page de *Cinq-Mars,* le beau roman de Vigny.

Rex tibicen, — qui figurait à côté de cette toile, — c'est le roi Frédéric de Prusse jouant de la flûte, à Sans-Souci, sous un buste railleur de Voltaire. Le vainqueur de la Silésie, botté et crotté, se tient debout devant sa partition et exécute quelque ariette, tout en songeant encore aux dépêches qu'il vient de décacheter. Les chiens légendaires, ses grands lévriers, se vautrent un peu partout, sur les tapis et sur les chaises. M. Gérôme a reconstruit avec un bonheur achevé tout le mobilier rocaille et rococo du temps de Louis XV. Ces dorures, ces incrustations de bronze, ces rinceaux, ces merveilles, sont rendus avec un art infini. On ne souhaiterait pas

d'avoir dans son cabinet de travail un tableau plus intéressant et moins fait pour lasser l'esprit et le regard.

Ce fut à la suite de ce Salon de 1874 que M. Gérôme obtint la Grande Médaille : c'était en effet l'heure de la maîtrise absolue. Depuis, Gérôme réservait à ceux qui aimaient le plus son rare talent des surprises nouvelles, et c'est ainsi qu'on allait à l'Exposition universelle de 1878 le saluer comme sculpteur. Oui, cette même main qui maniait le blaireau avec tant de finesse allait, par grandes masses, pétrir la glaise, et, à côté de ses travaux nombreux et des plus intéressants, tous soignés et achevés, dans cette facture lisse qui fait songer parfois à de la peinture sur porcelaine, mais magistrale et toujours souveraine, Gérôme devait offrir au public un groupe admirable, et ce combat de *Gladiateurs,* que M. Gérôme exposait comme sculpteur, emportait l'admiration avec sa facture puissante et mâle. C'est à la fois l'œuvre d'un savant et d'un artiste. On m'a conté que, dès qu'un détail de costume ou d'armure lui manquait pour parfaire cette œuvre, M. Gérôme quittait le boulevard de Clichy pour le Musée de Naples, allait croquer là-bas ce dont il avait besoin et rentrait à l'atelier par train express pour

continuer son labeur, se réinstaller devant son groupe de terre qui, pendant ce rapide voyage en Italie, n'avait pas eu le temps de sécher. M. Gérôme est un artiste à qui, — je tiens à le redire, — le respect de ses confrères ne marchandera jamais la conscience la plus noble et la plus sévère, dans un temps de *facilisme* irritant et d'*art* à la « va-comme-je-te-pousse ».

Après s'être présenté cinq fois à l'Académie des Beaux-Arts, Gérôme fut élu, non sans peine, malgré ses qualités rares d'artiste, d'homme et de professeur. Il avait été battu la quatrième fois par Hesse, et, acceptant alors la place de professeur à l'École, il avait dû laisser passer avant lui H. Lehmann et Ch.-L. Müller. A la fin, il fut nommé et sans concessions de sa part.

Il ne les connaît point, les concessions. Quand il eut achevé la *Mort du maréchal Ney,* fusillé et tombé face contre terre, M. de Nieuwerkerke le pria de ne pas exposer ce tableau. Gérôme tint ferme. Le tableau exposé, le prince de la Moskowa, fils du maréchal, faillit demander au peintre réparation par les armes. « Je suis peintre, répondit Gérôme. J'ai le droit d'écrire l'histoire avec mon pinceau comme les littérateurs avec leur plume. » Il avait cent fois raison. Cette même

année son *Golgotha,* où, rompant avec les traditions sévères, il ne faisait voir, du Christ et des suppliciés, que les ombres, lui valut les colères de M. Veuillot. « Bah! fit Gérôme, son tonnerre n'est chargé qu'à poudre! »

Il se soucie peu des critiques, au surplus. Un jour, Nestor Roqueplan reprochait à Gérôme d'être un peu altier avec les critiques. « Raisonnons, répondit le peintre. J'ai ou je n'ai pas de talent. Dans le premier cas, on peut *éreinter* mes tableaux tant qu'on voudra, ils sauront bien se défendre, et le public sera le juge. Dans le second cas, des éloges immérités ne rendront pas mes ouvrages meilleurs, et personne ne se laissera prendre à ces aimables mensonges! D'ailleurs, ajouta-t-il, quel que soit mon lot et dans le présent et dans l'avenir, je me suis bien promis de ne jamais payer la claque! »

Tout l'homme est dans ce mot : droit, solide et fier. Il y a longtemps d'ailleurs que la critique, — porte-voix du public, — a rendu sur lui ce jugement : le plus sincère des chercheurs, le plus convaincu des artistes, le plus obligeant des maîtres et le plus loyal des confrères.

Et maintenant, si vous voyez passer à cheval, sur le boulevard extérieur, allant au galop vers le

bois, un cavalier de nerveuse allure, bien en selle, le regard clair et la moustache grise, suivi parfois de chiens *Slouguis* dont il aime à peindre, dans ses tableaux, le poil fauve et l'échine allongée, saluez-le, c'est Gérôme, et, si vous avez à lui parler, arrêtez-le vite au passage : il n'est Parisien qu'en courant. Il sera peut-être parti, ce soir, pour l'Orient, pour l'Italie ou l'Égypte; il sera descendu de cheval pour monter sur un de ces chameaux dont il a dit fort joliment : « Le chameau est le navire de la mer de sable. » Il sera à Pœstum ou au Caire, toujours en route, toujours épris de nouveau, d'inédit, de voyages, de mœurs curieuses, de types bizarres, et s'arrêtant, pensif, devant les haillons de quelque misérable santon accroupi devant une mosquée, après avoir évoqué la Grèce antique avec son immortelle poésie et sa jeunesse éternelle...

J. C.

Imp. Jouaust.

J. J. HENNER.

Jouaust, Ed.

J.-J. HENNER

Je lisais naguère dans un journal [illegible] en-
français (l'autorité allemande [illegible]
plus rares chaque jour, je [illegible]
dans le *Journal d'Altkirch et de l'arrondissement*
lettre, très simple et très éloquente, d'un ex-
ciple de J.-J. Henner qui évoquait, avec l'émo-
que gardent toujours les souvenirs sincères,
heures d'enfance où l'auteur du *Tara*, du
Samaritain et de la *Suzanne* qu'on voit au Lux-
bourg, n'était encore qu'un écolier.

« Vous rappelez-vous, disait le [illegible]
du journal d'Alsace, une distribution [illegible]
collège d'Altkirch? Vous rappelez-vous
et les bravos qui accompagnaient [illegible]

J.-J. HENNER

Je lisais naguère dans un journal alsacien-français (l'autorité allemande les fait plus rares chaque jour), je rencontrais dans le *Journal d'Altkirch et de l'arrondissement,* la lettre, très simple et très éloquente, d'un condisciple de J.-J. Henner qui évoquait, avec l'émotion que gardent toujours les souvenirs sincères, ces heures d'enfance où l'auteur du *Bara*, du *Bon Samaritain* et de la *Suzanne* qu'on voit au Luxembourg, n'était encore qu'un écolier.

« Vous rappelez-vous, disait le correspondant du journal d'Alsace, une distribution de prix du collège d'Altkirch? Vous rappelez-vous les fanfares et les bravos qui accompagnaient les heureux,

surtout dans les classes élevées? Puis, à mesure que l'on arrivait à la fin du programme, les applaudissements devenaient moins vifs, si bien que, tout à la fin, c'était au milieu de l'inattention générale que l'on distribuait les prix de dessin. A ce moment, et toujours invariablement le même, on voyait monter à la tribune un jeune homme, dont alors certainement personne ne prévoyait l'avenir. Je fais ces réflexions au sortir de l'Exposition de peinture, et je ne peux pas m'empêcher de comparer le chemin parcouru par certains prix de philosophie avec celui de ce modeste élève dont les dispositions heureuses, le travail et la persévérance ont fait le peintre Henner. »

Tel cet ami d'enfance nous montre Henner, montant doucement sur l'estrade, tel l'adolescent, devenu un maître, est demeuré, parmi ses confrères, le plus sincère et le plus convaincu de tous les hommes, le plus pénétrant et le plus poétique de tous les peintres.

Qui n'a rêvé longuement devant ses idylles éternelles, où, dans la fierté chaste des jours antiques, quelque femme nue s'étend sur l'herbe verte, ou jette à l'air du soir l'accent mélancolique de la flûte de roseau? C'est la fin d'une journée heureuse. Le crépuscule va venir. Les arbres se

profilent en masses solides et légèrement assombries sur le ciel d'un bleu tendre, tandis qu'un étang ou l'eau endormie d'un ruisseau réfléchit la profondeur du ciel immense. Quelle grâce! quel charme! quels rêves! Théocrite et Virgile ont chanté comme ce fils d'Alsace a su peindre, et il y a, dans ce maître portraitiste dont le pinceau sait rendre le regard, la pensée, les mélancolies, les âmes, oui, il y a à la fois un peintre hors de pair et un poète, le poète de la nature et des bois, de la rêverie et de la beauté.

Il est enfant de Bernwiller, et cette enfance alsacienne a comme un parfum de légende. Bernwiller, où l'enfant a rêvé jadis et où l'homme va, tous les ans, se reposer de son travail âpre, en entendant, hélas! les Allemands faire la *petite guerre* autour de son village natal; Bernwiller n'est pas loin de Bâle, et, à Bâle, Holbein est roi. Tout petit, lorsqu'il allait soit à Colmar, au Musée, soit à Bâle, J.-J. Henner s'arrêtait devant ces profils étonnants du vieil Holbein : Erasme au nez fin et au sourire narquois, et ces bourgmestres gras, joufflus, gonflés de leur importance; et il étudiait. Ses parents, de bonnes gens d'Alsace, se disaient, en regardant l'enfant dessinant déjà des *bonshommes :* « Il aura le prix de Rome, notre Jean-Jacques ! »

Le père avait entendu raconter vaguement, comme un roman, l'histoire de jeunes gens du pays, partis, en effet, pour Rome avec une pension de l'État et devenus glorieux parce qu'ils avaient du talent. Et pourquoi Jean-Jacques ne ferait-il pas comme eux? Alors le père achetait çà et là de vieux tableaux qu'il accrochait aux murs de la maison de Bernwiller et disait au petit : « C'est pour t'apprendre ! »

Quand il se sentit mourir, le vieil homme fit appeler auprès de lui ses autres enfants, les aînés, et leur dit, comme un de ces sages d'autrefois dont on raconte les histoires :

« Mes enfants, vous savez que Jean-Jacques doit devenir, pour peu que la chance lui arrive, un grand homme ; mais pour cela il faut qu'il étudie. Si j'avais vécu, je l'aurais fait instruire. J'aurais travaillé de mes mains pour qu'il travaillât, lui, à son dessin. Eh bien ! jurez-moi que vous vous entendrez tous pour payer l'éducation de votre cadet !... Je vous le demande en mourant. » Tous jurèrent. Et les braves gens tinrent parole, tous s'unissant pour assurer l'avenir du *petit*.

Il semble que je fasse là un de ces récits attendris qu'on rencontre dans certains livres honnêtes, Bouilly, je suppose. Oui, tous travaillèrent pour

le futur peintre, et lui, maintenant en pleine gloire, riche et heureux, compte parmi ses grands bonheurs la joie d'aller, chaque automne venu, au vieux logis de famille, de tirer de sa poche des rouleaux d'or et de dire à ses parents d'Alsace : « Tenez, voilà ce que j'ai gagné. »

On ne connaît pas Henner quand on ne le connaît point profondément. C'est un timide narquois. Il a des sincérités de langage et des mots durs que tempèrent singulièrement ses bontés intimes. Sa bonhomie cache souvent un critique aux coups de boutoir redoutables, mais, derrière ces coups de boutoir, il y a des attendrissements touchants. Je l'ai entendu raconter comment, pendant la dernière maladie de sa mère, il peignait doucement, — avec le peigne, cette fois, — les cheveux gris de sa pauvre malade, qui le regardait de ses doux yeux tristes et lui disait : « Comme tu es bon, mon Jacques ! »

Et rien, non, rien n'était plus touchant que ce souvenir, simple récit fait par Henner dont l'œil profond semblait alors, à travers un léger brouillard, regarder au loin dans le lointain passé.

Il faut, pour juger Henner, interroger M. Goutzwiller, son ancien maître de dessin au collège d'Altkirch. Je ne connais pas d'amitié plus solide

et qui fasse plus d'honneur à deux êtres. M. Goutzwiller, artiste d'un talent rare dont la *Gazette des Beaux-Arts* publie souvent des choses achevées, a pour son ancien élève une admiration pleine d'une sorte d'amour paternel uni à une piété de fervent.

« Henner, dit-il, ah! quel homme! quel artiste! »

Souriant dans sa barbe, Henner laisse dire; mais lui, à son tour, parle de son professeur comme il parle de son Alsace, en fils.

Tout enfant, on peut le dire, J.-J. Henner dessina et mania le pinceau. Il y avait au Musée de Strasbourg, parmi les tableaux brûlés par les obus allemands, une toile du peintre Heim représentant un *Berger* devant une fontaine. Henner, à peine adolescent, avait copié ce tableau, trouvant peut-être instinctivement des affinités avec ses goûts futurs dans cette source peinte là par le vieil Heim, un maître artiste, sincère et vrai, soit dit en passant.

Dans son atelier, Henner garde encore le portrait du menuisier de son village, un profil holbeinesque sur fond bleu : le vieux bonhomme Hermann qui fabriquait des meubles de voyage, paysan alsacien coiffé d'un bonnet de coton blanc, les cheveux gris, le nez busqué, le menton aigu, la

bouche toute vidée par l'âge, et qui, tandis qu'Henner adolescent le *pourtraicturait,* regrettait qu'on ne le peignît pas avec son rabot et sa varlope.

Lorsque Henner fit ce portrait du menuisier de Bernwiller, il avait quinze ans. L'œuvre est déjà remarquable.

« Je ferais mieux aujourd'hui, mais moins naïf », dit Henner presque avec regret.

En 1858, Henner, à peine débarqué à Paris, et passant, silencieux, par l'atelier Picot après une apparition chez Drolling, concourait pour le prix de Rome. Le sujet était la *Mort d'Abel.* Il le traita avec cette naïveté qu'il aime simplement selon son habitude, et le petit modèle qu'il avait dans sa loge l'encourageait, lui répétait qu'il aurait le prix certainement. « Seulement, lui disait-il, à votre place je mettrais à terre un bâton, celui qui a tué Abel ! » Le modèle avait raison ; le bâton fut mis et donna à la composition un accent soudain, inattendu. Le corps d'Abel mort a déjà presque toutes les qualités d'Henner, ce peintre exquis de la chair. C'est bien le frère aîné du *Bara* couché à terre, et d'un si admirable modelé.

J.-J. Henner partit pour Rome. Dès ses premiers pas dans la Villa, il s'éprenait de ces masses sombres des arbres qu'on retrouvera désormais

dans presque tous ses tableaux, et qui sont pour lui comme une signature. Il travaillait âprement, sans bruit et sans phrases. On a des lettres de lui à M. Goutzwiller où il raconte ses premiers étonnements, ses émotions devant l'art italien. Hippolyte Flandrin parle quelque part dans sa *Correspondance* du sérieux de ce jeune homme, laborieux et pensif [1].

---

1. Je trouve, sur les *envois* de Rome de J.-J. Henner, ces appréciations diverses qui méritent aujourd'hui d'être recueillies :

« M. Henner a envoyé une copie touchée avec énergie de la *Madone* de Jules Romain, qui fait l'un des plus remarquables ornements de la galerie Colonna. C'est un intéressant spécimen à joindre à ceux que l'on a eu l'intelligence de rassembler à l'Ecole des Beaux-Arts.

« Le même artiste a peint, d'après nature, un enfant couché sur son lit près de sa mère endormie. Cette peinture est grasse et solide. L'enfant occupe le premier plan. On n'aperçoit dans le fond que le buste de la mère, femme aux traits un peu vulgaires mais vigoureusement rendue. » (Châlon d'Argé, sur les *Envois de Rome*, octobre 1863.)

Un autre critique disait : « Nous préférons, et de beaucoup, l'envoi de M. H..... à celui de M. Sellier, une étude d'Enfant, *un peu réaliste peut-être*, mais pleine de grâce et de vérité. Rien de touchant comme cet enfant qui s'éveille, une orange à la main, et qui tourne vers sa mère endormie ses petits bras agités, ses jambes turbulentes et sa mignonne figure étonnée. Au mur, une vieille image de deux sols, inégalement clouée, et qui représente la Vierge coloriée des pauvres gens. Cette œuvre est, en vérité, la perle de l'exposition. » (*Courrier artistique*, 4 octobre 1863.)

Le *Rapport* officiel de l'Académie (1863) s'exprimait ainsi sur M. Henner : « La copie de la *Madone*, de Jules Romain, est faite avec intelligence et finesse; le ton général rend bien l'aspect du modèle. L'étude peinte d'une *Figure d'enfant* offrirait plus d'harmonie et de calme si la tête de la mère était un peu sacrifiée. Les pieds, les jambes et les bras sont d'un ton et d'un modelé souples; pleins de vérité, ils rendent tout le charme des formes de l'enfance. »

L'année suivante, M. Châlon d'Argé s'exprimait ainsi sur le peintre : « M. Henner, un élève de cinquième année, a envoyé une *Suzanne au bain* qui se recommande par des qualités de couleur et de dessin. La figure principale, une jeune femme vue de dos, la tête légèrement

DESSIN INÉDIT DE HENNER

(Collection de M. Jules Claretie)

Au Salon de 1866, Henner, revenu de Rome, captivait déjà l'attention avec un *Portrait de jeune fille* et le portrait de *Madame la baronne de X...*, un de ses meilleurs. Il avait obtenu déjà deux médailles, la première en 1863, la seconde en 1865. Son *Salon* de 1866 lui assurait sa troisième médaille.

En 1869, après les succès que lui avaient valus *Biblys changée en source* et *Suzanne au bain,* il exposait une de ses toiles les plus remarquables, la *Femme au divan noir,* que le livret appelait simplement alors la *Femme couchée.* Endormie sur un divan de satin, le bras gauche doucement abandonné dans une pose languissante, le bras droit replié sous la tête qu'il soutient, la femme repose dans une nudité chaste. Le sein, la peau, la chair, sont traités magistralement. L'oreille est d'une incomparable grâce. La figure tout entière, exé-

---

inclinée de côté, est encadrée dans un paysage vigoureusement indiqué. Elle a un pied dans le bassin de la fontaine où elle va se plonger. Près d'elle sont des accessoires traités avec soin, un coffret, un vase à parfums, des flacons, quelques fleurs. Les deux vieillards indiscrets sont dans le fond du tableau ; l'un, debout, caché par un gros arbre, l'autre, accroupi, dissimulé par le bord de la fontaine. Le corps blanc et onduleux de Suzanne s'enlève sur ce fond vigoureux. La couleur est vraie, la pose décente. — Il y a, du même artiste, une esquisse peinte, *les Nymphes,* qui donne une idée du tableau qu'il exécute en ce moment. C'est une réunion de jeunes femmes nues qui se reposent sous les verts ombrages d'un bois. 6 octobre 1864. » — De ces *Nymphes,* M. Henner a fait, depuis, un grand tableau, un chef-d'œuvre, pour la salle à manger de son ami M. P. Sédille, l'architecte. (Exposé au Champ de Mars, 1878.)

cutée comme d'un seul élan, a gardé une harmonie et gagné, avec la *patine* du temps, une coloration savoureuse. Le pied seul, comme M. Henner le remarquait lui-même lorsque le tableau fut réexposé au Champ de Mars (1878), le pied, retouché et refait, a verdi. Il faudrait, hélas ! qu'une peinture fût enlevée d'un seul jet comme une figure est enveloppée d'un seul coup d'œil. La *Femme au divan noir,* qui fait partie du musée de Mulhouse, reste d'ailleurs une des œuvres capitales d'Henner, cet amoureux de la femme et de la chair.

Cette « femme couchée » avait classé Henner au premier rang chez les connaisseurs. Sa figure allégorique de l'*Alsace,* au lendemain de 1870, allait faire son nom populaire. Rêveuse, attristée, la cocarde aux trois couleurs sur ses vêtements de deuil, cette incarnation de l'exilée avec ces mots résumant sa pensée : *Elle attend,* fut reproduite, de toutes façons, par la gravure et la photographie. Mais le succès décisif de l'artiste, le succès absolu, date de ce remarquable *Salon* de 1872 qui, deux années après nos désastres, montra avec un consolant éclat combien est grande la vitalité d'un peuple que ses ennemis déclaraient mort. Je me rappelle mon émotion profonde lorsque Carolus

Duran me conduisit devant l'*Idylle* d'Henner en me disant : « Regarde ! »

Le lendemain j'écrivais, en toute sincérité et en toute vérité, que cette *Idylle* ressemblait à l'œuvre de quelque Italien de la bonne époque, un Giorgione :

C'est un Giorgione, en effet, disais-je, que cette *Idylle*, avec une mélancolie toute moderne, un sentiment tout particulier à notre âge, et que Giorgione n'avait pas. Deux femmes nues, de cette chaste nudité qui n'éveille que l'admiration pour les beautés parfaites, deux femmes arrêtées devant une fontaine, respirent doucement la fraîcheur saine d'un beau soir. Ce n'est point du quartier Bréda, cette fois, que descendent ces deux figures, mais de cette antiquité où l'humanité marchait fière et belle dans sa majesté. L'une d'elles, assise, joue lentement dans un roseau quelque doux air mélancolique. L'autre, debout, appuyée contre la margelle de la fontaine, écoute avec une impression de calme un peu triste ces sons qui s'envolent dans l'air du soir. La lumière assombrie descend plus grise du ciel adouci et qui se reflète pacifiquement dans l'eau du bassin.

Quelle paix ! quel calme dans cette nature ! quelle noblesse dans ces deux figures ! Le ton tout entier du tableau est gris, argenté, et pourtant admirablement coloré. Comme la lumière glisse sur cette poitrine au modelé charmant de la femme debout, ses cheveux roux encadrant son majestueux visage ! comme ces chairs sont grasses, vivantes, féminines ! Comme leur ton quasi laiteux se détache du terrain vert, du fond d'un gris bleu que forment l'arbre du milieu du tableau, la terre fuyant l'horizon ! J'ai dit que c'était là une toile de Giorgione, mais j'ajoute que l'œuvre du moderne est matériellement mieux peinte et laisse une bien autre impression de calme, de pure beauté, de rêve antique ou biblique, que tous les tableaux du Vénitien.

Cette *Idylle* de M. Henner est assurément une des œuvres

les plus remarquables du Salon. Elle ne fait ni fracas ni foule, mais tout homme qui aime l'art dans ses manifestations les plus exquises songerait à donner, dans sa galerie, un coin de choix à ce chef-d'œuvre.

Depuis 1872, l'*Idylle* d'Henner figure au Luxembourg, non loin du *Bon Samaritain,* qui est, avec le *Saint Sébastien* de Ribot, une des meilleures toiles du musée.

Henner devait, d'année en année, progresser d'une façon admirable et ajouter des œuvres de maître à cette œuvre de choix. Il exposait au Salon de 1873 un vivant *Portrait du général Chanzy*, et recevait la croix de la Légion d'honneur, trop longtemps attendue pour un artiste de sa valeur[1]. En 1875, son *Portrait de M. Picard,* en sa robe d'avoué, gros et gras, nous rappelait le fameux *M. Bertin* d'Ingres, et le beau *Portrait de Madame Herzog*, en robe noire, devait avoir bientôt un pendant (en 1876) dans le *Portrait de Madame Karakétria,* une vieille dame turque, physionomie pensive, attristée, les yeux remplis d'infini, et dont M. Henner a fait un morceau de peinture réellement supérieur.

---

1. Promu officier en 1878, il recevait, la même année, une médaille de première classe à l'Exposition universelle. Il n'a pas eu encore, au Salon, la médaille d'honneur. Il l'obtiendra avant peu, qu'il le veuille ou non, comme aussi bientôt un fauteuil à l'Institut.

Le maître alsacien ne se contente pas, dans ces portraits, de peindre les vêtements, l'extérieur, l'allure apparente d'un personnage; il descend plus avant en lui, il l'interroge et le devine. Il met de la pensée dans les prunelles de ses personnages. « Tout le monde peut, à la rigueur, peindre un œil, disait Thomas Lawrence, mais tout le monde ne saurait peindre un regard. » M. Henner peint le regard et il peint l'âme. Ses modèles immobiles et muets, dans leurs poses sans recherche, regardent droit devant eux et semblent penser.

Depuis, Henner a multiplié, avec un bonheur rare, ces études lumineuses et serrées d'après les contemporains : M. Ernest Reyer ou M. Porgès, le banquier, la princesse de Broglie ou Mme Hayem, Mme la duchesse d'Eu ou telle Américaine en chapeau Gainsborough, qu'il n'a pas exposée, et qui est un chef-d'œuvre. Puis, à côté de ces portraits, ses *Naïades,* ses *Baigneuses,* ses évocations de l'antiquité dans des paysages d'une tonalité vibrante et d'une vérité pleine d'au delà, se succèdent pleines d'une virtuosité qui croît avec les années. Il y a là le charme, la vie et le style. Gœthe pria un jour un de ses amis de se promener nu sur le bord de l'eau, afin que le poète pût avoir l'impression d'une scène antique devenue

vivante. Mais, si Gœthe eût aperçu la moindre des *Naïades* d'Henner, il n'eût plus rien demandé ; il eût emporté le tableau, et avec lui une page, une vision, un rêve de l'antiquité.

D'ailleurs, ce rêve antique, cette apparition qui eût charmé Gœthe, c'est aussi, c'est toujours, avec Henner, une vision d'une « réalité » exquise. Ses nymphes ne sont point des figurines mythologiques et des déesses d'académie, ce sont des femmes, de vraies femmes, dont le charme singulier laisse une impression à la fois chaste et séduisante, virgilienne, corrégienne, si je puis dire.

Le double mélange de l'inspiration antique et du respect absolu de la vérité et de la nature, qui fait le fond même du talent d'Henner, nous le retrouvons dans l'adorable petite toile qui a pour titre : *Naïade*. Une jeune femme, nue, couchée au bord de l'eau, la jambe droite repliée, la jambe gauche étendue, s'étire, nonchalante, voluptueuse, sa jolie tête souriante et rosée à demi noyée dans ses cheveux roux. L'herbe épaisse semble baiser doucement ce corps d'une nudité chaste et d'une carnation douce comme celle d'une Antiope. Le terrain donne à cette peau féminine de légères ombres vertes. Une eau d'un bleu pâle, réfléchissant le ciel, rit, à deux pas, calme et limpide

comme un beau lac endormi. Et cette impression, toute toile d'Henner nous la donne. C'est le même charme toujours né des mêmes taches et de la même couleur qui est à lui, et à lui seul. « Ah ! si j'avais sa palette ! » nous disait devant une toile d'Henner un peintre qui connaît merveilleusement ce que M. Ingres appelait *la grammaire*. Eh ! *la grammaire* dont parlait Ingres, c'est l'orthographe. La couleur, c'est le style. Et, chez Henner, cette couleur adorable désespère bien des gens, qui se consolent en disant qu'Henner ne cerne pas ses contours.

Henner se soucie peu du *sujet,* et, pour lui, comme pour les peintres d'autrefois, la peinture, la peinture seule, tient le premier rang. Il ne voit dans tel ou tel personnage qu'un motif à quelque beau ton d'ivoire sur un fond d'arbre ou de mer. Telle femme nue et debout est une *Andromède,* telle autre, accroupie, est une *Madeleine,* — et quelle *Madeleine!* un charme vivant; la tête d'un ami, étudiée, modelée avec une magistrale précision, devient un *Saint Jean décapité;* un petit modèle couché nu dans l'atelier, à côté d'un tambour, se change en *Bara* tué. Véronèse dans les *Noces de Cana,* Rembrandt dans plus d'un tableau religieux, ne procédaient pas autrement, et, en somme,

le *Bara* d'Henner, ce magnifique morceau d'une exécution large comme les *Christs* mêmes que le peintre couche tour à tour sur des draps noirs ou des suaires blancs, ce *Bara* me donne une sensation d'héroïsme bien autrement profonde que les Bara costumés en hussards, gamins déguisés en guerriers, qu'on nous a montrés, au Salon, avec leurs sabres et leurs cadenettes.

Henner travaille comme les primitifs et se moque de la « peinture littéraire ». Il s'est fait, en pleine place Pigalle, une sorte de Thébaïde. Il vit là, face à face avec son rêve, poursuivant honnêtement et obstinément cet idéal qui s'appelle *le vrai*. Solide, les épaules larges, une tête énergique et bonne sur un cou robuste, la barbe entière et grisonnante, le sourire confiant, loyal, la main bravement tendue lorsqu'on sonne à la petite porte, c'est ainsi qu'il vient vous ouvrir. Coiffé d'une sorte de bonnet de velours noir dont la forme ressemble à celui que porte Andrea del Sarto sur le portrait des *Uffizzi* qu'il a peint lui-même, Henner, dans son atelier, *at home,* en chemise de flanelle et le pinceau à la main, fait songer à quelqu'un de ces maîtres d'autrefois qu'on devine, à leur regard seul, voués à une tâche unique : la poursuite du mieux dans leur art. Ce n'est point

par pose ou par *chic* qu'il place cette toque de velours sur sa tête déjà un peu dégarnie et grisonnante : il est la simplicité même. Il ne cherche point à s'arranger, pour la postérité, *une tête* et à idéaliser son type. Il est dans la vie ce qu'il est en peinture : l'homme le plus naturel et le plus droit, une nature résolue d'Alsacien avec une passion latente qui perce violemment parfois sous une douceur profonde.

L'an dernier (1881) il exposait, au Cercle de la rue Volney, un profil d'homme en veste de gros drap, une casquette sur la tête, la visière lui couvrant à demi le front, qui est un de ses morceaux les plus robustes. C'était le portrait de son frère resté en Alsace, et que le peintre a exécuté, à Bernwiller, en quelques heures. En ce temps où tout le monde *pose*, comme on dit, il y a une crânerie touchante à exposer un homme vêtu de bure et à dire : *Mon frère!* J.-J. Henner est ainsi fait. Il est sincère et profond comme un paysan de George Sand ou d'Erckmann Chatrian.

Tel le sculpteur Paul Dubois l'a représenté dans un buste qui est un de ses bons morceaux, tel est Henner, l'œil pénétrant, le sourire à demi railleur, affable et bon. On sent en lui une intelligence apaisée, amie de ce qui est simple et natu-

rel, je dirais volontiers un esprit antique, tant il y a de rapports avec son art et les grâces virgiliennes de cette poésie latine qu'il se plaît à lire volontiers et qu'il traduit sur la toile par des chefs-d'œuvre. Il connaît sa valeur, et il est modeste. Partout où il va on le choie, et pourtant il reste timide, quasi sauvage. Il ne se plaît qu'à l'atelier. Là est sa vie, là sa joie, là ses voluptés de travailleur et de chercheur. Là, devant le modèle, il suit son idéal intime, son rêve. Il déteste les pédants, les copistes, les solennels, et il a raison. Il vit libre, et cette liberté de l'imagination et de l'existence, c'est celle que nous devons tous aimer, tous souhaiter et tous défendre. Il n'y a de situations durables que celles qui ne doivent rien à personne et que l'on se fait à soi-même par soi-même.

J'ai assisté, une fois, un dimanche matin (jour de repos pour ces deux travailleurs), à un curieux spectacle. J'ai vu J.-J. Henner et Paul Dubois faire en même temps, chacun de son côté, une *étude* d'après M. Janssen, le savant astronome : une étude de profil. Et je regardais curieusement cette scène toute particulière : Henner, l'enamouré de la *peinture*, serrant la nature de près, modelant ce profil d'homme avec une intensité de volonté et une virtuosité d'exécution prodi-

gieuses, et Paul Dubois, ce maître sculpteur qui est un maître de la palette, traitant Henner comme Henner traitait lui-même la vérité, avec respect. La scène était vraiment caractéristique, et, pour moi, d'un intérêt singulier. Nous avons beaucoup d'artistes élégants, spirituels, aimables, à la mode; nous avons peu de ces laborieux et de ces silencieux qui aiment leur art pour leur art, sont pour eux-mêmes les plus sévères des critiques et méprisent ou fuient le tapage. Pour moi, il me semble toujours, lorsque je cause avec Henner, que je me trouve, je le répète, avec un artiste d'un autre temps. C'est un maître primitif et sincère jusqu'aux moelles. Il nie la composition, le « drame » en peinture, l'art de théâtre, non point parce que c'est là tout le contraire de son art à lui, mais parce que, très sincèrement, très profondément, il trouve ces sortes de toiles *extra-picturales*, si je puis dire. Ce n'est plus de la peinture, cela confine à la littérature. Cela lui échappe.

M. Vollon me disait un jour : « Je tâche de faire de la bonne peinture en bon ouvrier, comme un bon maçon construit un bon mur ! » Je gage que cette comparaison de l'art du peintre avec le truellage du plâtrier ne semblerait pas très ridicule à Henner. Avant tout, qu'on soit peintre, c'est là

son goût. Qu'on séduise l'œil par un beau ton d'abord, et que ce ton représente ce qu'il voudra, Charlotte Corday ou Sainte Cécile, une nymphe ou une sainte, voilà la théorie du maître alsacien. La *couleur*, c'est là son amour, son tourment, son *sursum corda*, ce qui est pour lui ce que sont pour les faiseurs de vers les *voix intérieures* dont parle Victor Hugo. Parmi les peintres modernes, il n'admire que les coloristes, sachant bien que la seule harmonie d'une belle toile donne la sensation même d'une poésie, poésie charnelle ou religieuse, païenne ou chrétienne, selon le sujet, ou plutôt selon la symphonie de la palette.

Je tâche, en ces études, de me rapprocher tour à tour de l'idéal cherché par chaque artiste; c'est le seul moyen d'être vivant et vrai. — C'est surtout le moyen d'être juste envers tant de tempéraments si différents. Je note donc ici des conversations d'Henner, prises sur le vif:

« Certains peintres qui font la chasse au sujet, nous disait-il, peuvent faire des *littérateurs* de talent, mais des peintres, je le nie! Que m'importe le *sujet* dans un tableau? Voyez telle œuvre de maître: qu'y a-t-il? Deux taches blanches, qui sont des femmes, sur une tache verte et une tache bleue, qui forment un fond d'arbres et un ciel. Où est le sujet? On n'en sait rien. Mais il y a là une grâce, une poésie, une séduction,

une harmonie. Mais ces taches accumulées font naître en vous une impression, vous causent une joie. Mais tout cela, c'est de la *peinture*, et je suis remué, et je suis ému, et j'admire.

Il faut voir alors le peintre s'exalter avec une foi profonde et grave. Je lui ai entendu dire un mot superbe à propos de certains peintres de *nus*, qui peignent des *académies*, mais non point des hommes ou des femmes : « Ils ne savent pas peindre la *peau!* Voyez Velasquez ! voyez le Titien ! Chacun d'eux peint différemment, mais l'un et l'autre peignent de la *peau!* Ce *Christ* de Velasquez, il est admirable ! C'est de la peau ! *On aurait envie de lui embrasser le ventre!* » Cela dit avec un accent alsacien, un ton convaincu, irrésistible, une foi superbe, une passion qui vous prouve qu'on est vraiment en face d'une nature d'élite et d'un robuste lutteur.

Et cette passion même, je le redis, n'exclut point une finesse pénétrante. En face du modèle, — j'ai posé devant lui et l'ai étudié, — l'œil du peintre se fixe avec une intensité profonde sur l'objet qu'il va peindre. La paupière s'abat comme pour donner je ne sais quoi de plus aigu à la prunelle qui darde devant elle un regard perçant comme une vrille et qui embrasse tout à la fois comme un coup d'œil circulaire. L'œil de J.-J. Henner, en un tel moment, cet œil bon, placide, souriant, reposé, semble pétillant et comme embrasé.

C'est un passionné sous un air calme, écrivais-je encore un jour, à propos de lui. Volontiers dirait-il comme M. Jules Dupré : « Nous sommes tous des écoliers devant la nature ! » Car c'est un naturaliste ou un naturiste, comme on voudra. Son mot d'ordre est celui dont parlait Diderot : *Natura*

naturans. Mais, dans la nature, c'est la beauté et c'est le charme qui le séduisent. Il ne cherchera pas à étonner par l'étrangeté, il veut envelopper par l'harmonie.

Un beau tableau doit être composé comme une symphonie. Il y a de la flûte de Mozart dans les toiles de Corot. Il y a des tempêtes de Beethoven dans les plaines noires de Rousseau et dans les ciels orageux de « Dupré ». « Ce qu'il faut, en peinture, répétait Delacroix, c'est l'*harmonie totale*. » Cette *harmonie totale*, Henner la possède au degré suprême. C'est un talent pensif, mais c'est un artiste essentiellement sensitif.

Je ne parle point des qualités exquises de *pâte* qui font chez Henner l'étonnement des peintres du nu. Un jour que je regardais, dans son atelier, une étude faite par lui, autrefois, à Venise, je fus frappé de la ressemblance qui existait entre ce coin de ville vénitienne et la fameuse *Vue du pont Saint-Ange* de Corot. Même ton argenté, même simplicité, même grandeur. C'est que la nature est identique à elle-même et que, pour arriver au vrai beau, il suffit d'être simple (je répète souvent ce mot comme aussi le nom de poète à propos d'Henner), oui, simple, sincère et vrai.

Ainsi, depuis qu'il arrivait à Paris pour tenir la promesse faite au père, Jean-Jacques Henner a creusé hardiment son sillon, avec la patience de ceux qui savent où ils vont. Ce n'était pas toujours sans désespoir ! La toile, comme le papier, ne donne pas du premier coup ce qu'on en attend. Ah ! les déceptions pleines de fièvre ! la réalité mesquine succédant aux grandes visions superbes ! Les désespoirs devant le but qui s'éloigne ! Alors Henner recommençait, *bûchait,* cherchait, et il a

trouvé ! Il a trouvé cette couleur étonnante, qui est bien à lui et qui est à lui seul, cette vertu de coloriste qui fait dire, du plus loin qu'on aperçoit une de ses toiles : Elle est de *lui !*

Je ne suis jamais entré au Louvre, le dimanche, sans y rencontrer Henner. Après la Nature, c'est Léonard et c'est Holbein qu'il étudie le plus sérieusement. Il a raison d'aller au Louvre, comme tout créateur littéraire a raison de relire ses classiques, de se retremper dans La Bruyère ou Saint-Simon. Mais, au Louvre, Henner peut déjà choisir sa place. Ses *Idylles*, ses *Christs,* ses *Madeleines*, y figureront un jour, et la postérité, elle aussi, dira comme nous, devant la plus petite de ses esquisses ou le plus grand de ses tableaux : *C'est un Henner !*

J. C.

Imp. Jouaust.

GUSTAVE DORÉ

1832-1883.

Jouaust Ed

de ses steau

mi les [illegible] le

[illegible] *Mara*, d

[illegible] *giens f*

[illegible]

inke [illegible] cet

[illegible] de 18[illegible]

cinq m[illegible] haut sur cinq [illegible]

[illegible] eux s'était ar

une [illegible]ge du b[illegible] de Bazancour

de Cr[illegible] : « Ce[illegible] mêlée, q

GUSTAVE DORÉ

L'AMBITION de Gustave Doré fut d'avoir dans un Musée de l'État une de ses toiles, et sur une place publique de Paris une de ses statues. Un moment, à Versailles, parmi les tableaux de batailles, on vit, entre une *Bataille de Balaklava*, de Jumel, et un tableau de J. Rigo, *les Chirurgiens français pansant des blessés russes,* une des œuvres de Doré : *la Bataille d'Inkermann*, cette toile extraordinaire exposée au Salon de 1857, et où, dans un cadre de près de cinq mètres de haut sur cinq mètres de large, le dessinateur merveilleux s'était attaché à faire tenir une page du baron de Bazancourt sur l'*Expédition de Crimée :* « Cette mêlée, qui dura plus de sept

heures, défie toutes les descriptions et toutes les analyses. Actes d'héroïsme, terribles combats corps à corps, ralliements découragés, attaques désespérées dans les ravins, dans les broussailles : voilà Inkermann! » Je me rappelle fort bien ce tableau; les uniformes rouges des Anglais y flambaient, avec les capotes grises des Russes, comme dans une fournaise. C'était étonnant de mouvement et de furie. Seul, Théophile Gautier pourtant avait loué l'œuvre du jeune peintre. Le public gouailleur répéta le mot de quelque rapin devant les habits rouges : « Ce n'est qu'un buisson d'écrevisses! » Aujourd'hui, et du vivant même de Doré, *la Bataille d'Inkermann* a été détachée de son pan de muraille, au Musée de Versailles. Voilà pour le tableau.

Quant à la statue, c'est celle d'Alexandre Dumas père. Le pauvre Gustave Doré se faisait une fête d'assister à l'inauguration de son œuvre. La mort l'a frappé trop tôt et lui a arraché cette joie.

Cet heureux eut donc, à tout prendre, une malheureuse destinée. Il rêva des palais à décorer, des gares à couvrir de fresques, des travaux gigantesques, et le sort ne lui accorda que la moitié de ce qu'il souhaitait. Un de ses biographes, M. René Delorme, qui fut son ami, a conté avec

éloquence toutes les luttes, tous les déboires de Gustave Doré. Nous voulions le saluer vivant, le pauvre artiste; nous ne pouvons que l'honorer mort.

Il était Strasbourgeois, l'inventeur admirable et si magnifiquement doué qui vient de mourir; mais, venu de fort bonne heure à Paris, Gustave Doré figurait parmi les renommées essentiellement parisiennes, et sa physionomie ouverte, son gai visage franc et resté jeune, faisaient plaisir à rencontrer sur le boulevard, aux premières représentations, partout où le hasard rassemble les Parisiens dispersés par le labeur, chacun d'eux faisant sa vie à part dans la grande fourmilière.

Tel je l'avais vu pour la première fois, il y a bien des années déjà, tel Gustave Doré était resté : robuste dans sa taille bien prise, agile, rapide, l'œil brillant, la bouche souriante sous la moustache noire, les cheveux longs rejetés en arrière et retombant parfois en lourdes mèches sur son front modelé admirablement. Il aurait eu je ne sais quoi d'un Andalou s'il n'avait pas eu le rire si français et de tels éclats de gaieté dans le regard. Cet homme de cinquante ans semblait n'avoir point dépassé la trentaine. Il supportait avec une santé éternelle les tâches les plus

écrasantes et les plus prolongées, souvent trop tard, regardant le repos comme du temps perdu, alors que c'est de la vie gagnée, et rêvant éternellement des œuvres nouvelles[1].

Il avait la fougue, la verve, l'audace, le brio de l'enfant de Paris. Je disais de lui, en 1865, après une visite à son atelier de la rue Monsieur-le-Prince : « Il peint, il déjeune, il cause, il va, vient, s'arrête, court d'un tableau à l'autre, rit et gamine, puis, de suite et d'un bond, passe du lazzi à l'esthétique, — tout à l'heure Gavroche, maintenant Camille Desmoulins. — Gustave Doré est bien jeune, et cependant voilà bientôt quinze ans qu'il a conquis *électriquement* la réputation. Il possédait d'ailleurs tout ce qu'il faut pour réussir : la gaieté, l'entrain, le feu sacré, puis aussi, — faut-il le dire? — le visage avenant, car il est des figures heureuses. Vous pouvez bien creuser votre sillon, suer et haleter, mon pauvre homme, si vous ne

---

1. Doré (Paul-Gustave) était né à Strasbourg, en janvier 1832. Il avait exposé, depuis 1848, un grand nombre de dessins et de toiles. Il a illustré les *Œuvres de Rabelais* (1854, et repris en 1872); la légende du *Juif errant;* les *Contes drôlatiques* de Balzac (1856); les *Contes* de Perrault (1861); le *Voyage aux Pyrénées* de M. Taine (1859); la *Divine Comédie* de Dante (1861); *Don Quichotte* (1863); la *Bible* (1865-1866); les *Fables* de La Fontaine (1867); les poèmes de Tennyson : *Elaine, Viviane* (1866-1868); *le Roi des Montagnes* d'About, etc. M. Gustave Doré, fait chevalier le 15 août 1861, est mort officier de la Légion d'honneur.

portez pas au front certain signe que déchiffre en souriant la Fortune, hélas! vous pousserez la charrue toute votre vie, et ces joyeux élus que vous voyez là-bas moissonneront le blé — en riant. »

« Doré, ajoutais-je, est petit, mince, vif, élégant. Comptez, si c'est possible, ses dessins, ses tableaux, ses esquisses, additionnez le tout, et, en vérité, devant ce total prodigieux, ne croyez-vous pas que l'auteur de tant de pochades, de fantaisies, de paysages, de batailles, est un colosse fait tout exprès pour travailler jour et nuit? Pas du tout. Regardez: il est délicat, presque fluet. Mais il y a tant d'activité dans son œil pétillant, tant d'humour sur ses lèvres, dont l'inférieure, qui avance un peu, semble narguer; cette chevelure est si riche et si soyeuse, qu'on devine aussitôt un tempérament hardi, plein de sève et de verve, prime-sautier, facile dans l'improvisation et, — car, si l'œil brille, il se recueille aussi, — composé à la fois de la pétulance méridionale et de la rêveuse mélancolie du Nord. »

A beaucoup d'esprit, — d'esprit de saillie, — Doré alliait en effet une certaine grâce rhénane qu'il a puisée sans doute dans ses souvenirs d'enfance, à l'ombre de cette immense cathédrale de Strasbourg qui lance au ciel sa flèche chargée de

guivres et de gnomes. Ce côté rêveur et un peu mystérieux me séduit surtout dans les dessins de Doré. La légende du *Juif errant,* le *Dante,* contiennent en ce sens des chefs-d'œuvre véritables.

Doré a illustré *Don Quichotte,* la *Bible.* Il songeait à illustrer Shakspeare, Ossian, — puis encore? — les *Mille et une Nuits,* les *Niebelungen.* Son ardeur était effrénée; il embrassait tout, ne doutait de rien. Le sang de cet homme, à coup sûr, bouillonnait et fumait. Je le vois encore dans son vaste atelier de la rue François Ier. Tant de toiles à la fois, tant de dessins! Ici une bataille immense, furieuse, je ne sais quelle débauche de carnage; là des scènes espagnoles, plus loin un paysage d'*Écosse;* à droite des études bibliques, à gauche des fantaisies au crayon ou à la brosse dignes des *Caprichos* de Goya, — un portrait de femme, des scènes de work-houses à Londres, un fouillis de travaux esquissés, interrompus, puis aussi des œuvres achevées, œuvres de patience ou d'inspiration.

Cependant on cherchait le peintre au milieu de ces toiles.

Le peintre? Il était juché sur une échelle, tel que l'a peint Carolus Duran. Vite, il descendait,

s'asseyait à vos côtés, causait et du vaudeville de la veille, et du bon mot de la matinée, des bruits de Paris, de tout et d'autre chose encore. Il parlait peu de ses dessins, beaucoup plus de ses tableaux, — mais surtout de ses voyages, et, en ces derniers temps, de ses sculptures. « Mais, comment travaille-t-il? » — se demandait-on. Sa facilité était prodigieuse, sa main courait fiévreusement sur le bois ou la toile. Puis il créait, il peignait de souvenir plus qu'il ne serrait de près la nature. Son œil sans doute avait la faculté d'évoquer les images du passé, les savanes inconnues, les fantastiques régions. Alors les rêves de l'artiste prenaient corps et devenaient des réalités saisissantes. En ses dessins, la lumière se joue, ardente, et la couleur y éclate comme dans une eau-forte de Rembrandt. Depuis Callot peut-être, nul ne s'était affirmé avec un aussi riche tempérament de dessinateur, d'innovateur, de compositeur.

Il « voyait » grand, étonnant, étrange. Ses Docks de Londres prennent des aspects de Ninive; telles de ses toiles rappellent les perspectives extraordinaires de Martinn! Tout cela enlevé avec une verve qui lui valut cette épithète dédaigneuse. que l'impuissance réserve toujours

à ceux qui créent, « talent *facile* ». — On l'avait bien aussi lancée à Rubens et à Dumas!

Mais Doré ne se décourageait pas. Il mourut attristé pourtant. Encore un coup, il avait des ambitions superbes, songeait à des espaces immenses qu'il eût voulu couvrir de peintures, à des palais de géants qu'il eût volontiers peuplés de statues. Sa merveilleuse vertu imaginative, il la portait dans ses projets mêmes. Il se sentait à l'étroit dans son art; il eût voulu aller plus loin, plus haut, toucher l'*au delà!*

Au moment où la mort le frappa, Gustave Doré s'occupait spécialement de l'illustration de Shakspeare. C'était, je crois, un éditeur de Londres qui voulait substituer le *Shakspeare-Doré* à l'illustration remarquable signée de sir John Gilbert. Mourant, et ne se sentant point mourir, Doré disait à ses amis :

« Il faut me relever vite! J'ai à achever mon Shakspeare! »

Son Shakspeare, — et sa statue d'Alexandre Dumas.

Il avait été charmant, Doré, à propos de cette statue d'Alexandre Dumas, qui aura été son labeur suprême, sa préoccupation constante dans la dernière année de sa vie, et peut-être, par le ha-

DESSIN INÉDIT DE GUSTAVE DORÉ

(Collection de M. Giacomelli.)

rassement de ce coup de collier de plusieurs mois, une des causes de sa mort.

La façon dont Gustave Doré se chargea de cette statue fera connaître à fond cette nature d'élite. Lorsque M. Villard, conseiller municipal, prit l'initiative de l'érection d'une statue à ce grand Français de France qui écrivit *Monte-Cristo* et *les Mousquetaires,* on songea tout d'abord à M. Paul Dubois pour la figure. M. Dubois était très absorbé. Son *Connétable,* destiné au château de Chantilly, l'occupait uniquement. Il offrit de répartir le travail du monument de Dumas entre plusieurs de ses élèves. On avait pensé, un moment, à une sorte d'édicule dans le genre de celui qu'Édimbourg éleva à Walter Scott : tous les héros du grand romancier entourant ou supportant la figure principale. C'était une idée, mais elle risquait d'enlever un peu d'unité au monument, et, plusieurs sculpteurs à la fois exécutant les figures, encore fallait-il une direction générale et une invention première.

« Vous qui avez une imagination du diable, dit-on à Gustave Doré, vous devriez bien nous trouver un projet,... un dessin, un croquis.

— C'est très-facile », répondit Doré.

Dès le lendemain, il apportait son invention.

Ce prodigieux créateur avait, tout de suite, trouvé pour Dumas le monument qu'il fallait : une statue assise, rieuse et pensive à la fois, et, pour le socle, deux bas-reliefs d'une ingéniosité remarquable : d'un côté, un groupe de lecteurs, hommes, femmes, lisant un de ces livres de Dumas que tout le monde peut lire sans rougir, — tandis qu'un ouvrier, un illettré, écoute, ravi par les récits du charmeur. De l'autre côté, comme veillant sur la gloire du maître, un mousquetaire assis, sa loyale épée en main, cette épée aux exploits épiques, aussi populaire que la Durandal de Roland faisant abatis de têtes sarrasines, l'épée du duc Béranger ou celle d'Olivier, le « beau compagnon » !

Ainsi conçu, le monument de Dumas était saisissant, avec quelque chose de touchant et de spirituel.

« Bravo ! dit Alexandre Dumas fils à Doré, qui lui apporta ce projet un matin.

— Alors, cela vous plaît ?

— Mieux que cela, c'est tout à fait remarquable !

— Eh bien ! fit alors l'artiste, il me reste maintenant un service à vous demander : c'est d'exécuter moi-même, tout seul, et pour rien, ce monument et cette statue ! On m'a tant reproché d'être

un trop bouillant inventeur : je voudrais payer ma dette au plus étonnant inventeur de ce siècle ! »

Gustave Doré demandait ce sacrifice de son temps, de sa peine, de ses modèles, de ses matériaux, comme il eût demandé un service. Il était si heureux, je le répète, de se dire qu'il aurait une œuvre de lui, par lui enfantée, signée de son nom, sur une place publique de Paris ! Il se mit à l'œuvre avec une verve joyeuse. C'est en 1882 qu'il commença son travail, et, moins d'un an après, lorsqu'il mourut, la statue, les bas-reliefs, le groupe de la *Lecture,* le *Mousquetaire,* tout était à la fonte, et ce pauvre Doré, une semaine avant d'être emporté, nous disait, enchanté, touchant du doigt un de ses rêves :

« Dans quelques jours je vous écrirai un mot pour vous prier de venir voir *ça!* J'espère que vous serez content ! »

Content, il l'était, lui, de cette dernière œuvre, ce travailleur infatigable à qui son énergie même, ses dons de nature, ses inventions rapides, étaient reprochés comme des défauts. Cette grande vertu, la santé dans le travail facile, et cette qualité rare, la fécondité, sont volontiers traitées de vices. Les paresseux et les impuissants, — on ne saurait trop le redire, — font générale-

ment courir le bruit que la production chez un artiste est un malheur. » Ceux qui ne travaillent pas, disait naguère un homme d'esprit, n'ont rien de plus pressé que de dire qu'il est très facile de travailler. » Ce n'est pas vrai, mais ce n'est pas le seul mensonge que la foule accepte comme une vérité.

Producteur infatigable, dessinateur inventif, génial, pour dire le mot, peintre et sculpteur, capable de traduire par son crayon les rêves dorés de l'Arioste et les réalités noires des misères de Londres, de sculpter un vase féerique comme celui qu'on vit à l'Exposition universelle, et de rendre des effets singuliers de couchers de soleil sur les monts d'Écosse, aquarelliste, et architecte au besoin, Gustave Doré me fait penser à ces stupéfiants artistes de la Renaissance qui étaient peintres, tailleurs de pierres, constructeurs de dômes, poètes, et, s'il le fallait, soldats.

« Quelle facilité ! s'écriait Théophile Gautier, devant les œuvres de Doré. Quelle richesse, quelle force, quelle profondeur intuitive, quelle pénétration des sujets les plus divers ! Quel sens de la réalité, et en même temps quel esprit visionnaire et chimérique ! L'être et le non-être, le corps et le spectre, le soleil et la nuit, Gustave

Doré peut tout rendre. C'est à lui qu'on devra la première illustration du Dante, puisque celle de Michel-Ange est perdue. »

Ce qui désolait Doré, c'est de n'avoir point, quoique fort aimé et populaire, dans son pays cette renommée incontestée qu'il rencontrait à l'étranger, en Angleterre, par exemple, où son nom était plus célèbre que chez nous. Gustave Doré était même, peut-on dire, comme une sorte de gloire anglaise. Sa photographie apparaissait, aux vitrines des papetiers du Strand ou de Regent-street, entre celles de Charles Dickens et de la jolie Maud Branscombe.

C'est pour Londres que l'auteur des merveilleuses illustrations des *Contes drôlatiques* de Balzac et de la complainte du *Juif errant* avait illustré les poèmes d'Alfred Tennyson. Et c'est là une des meilleures œuvres de Doré. Sa fantaisie et son imagination se trouvaient à l'aise en ce monde du rêve. Il évoquait avec une poésie puissante les profondeurs des allées de chênes druidiques, la noire forêt de Brocéliande, où Viviane soupire auprès du vieux Merlin assis contre un chêne creux, « si vieux qu'on eût dit une tour ruinée » ; et les lacs enchantés, et les exploits de Lancelot, et les héroïsmes des chevaliers de la Table

ronde, les visions blanches de ce passé féerique où Edgar Quinet promena aussi son rêve lorsqu'il écrivit *Merlin l'Enchanteur!* Gustave Doré faisait réapparaître ces fantômes, ces grèves, ces bois mystérieux, ces chevauchées épiques, ces clairs de lune mystérieux. Une œuvre seule, comme ces poèmes de Tennyson, ou comme *Londres,* ou le *Roland furieux,* eût rendu un artiste à jamais célèbre. Mais quoi! on discutait Doré parce que ce charmeur bon garçon était prodigue de son génie, parce qu'il donnait des œuvres, et souvent des chefs-d'œuvre, à poignées.

Ah! s'il eût été étranger, Anglais ou Allemand, ce Doré, avec quelle passion nous aurions *inventé* sa gloire! « Vous ne vous imaginez pas : il y a, quelque part, en Italie ou en Autriche, un certain Doré qui fait des *illustrations* comme personne au monde et qui est un artiste... un artiste!... Ah! quel artiste! » Hélas! Gustave Doré ajoutait au tort d'être fécond, ardent et généreux le vice d'être Français. Venu d'Espagne, son *Don Quichotte* eût fait pousser ici des cris d'enthousiasme. Il venait de cet atelier de la rue François Ier qui avait jadis été le Gymnase Amoros : ce n'était pas assez loin. Et alors on discutait, on niait Doré, qui, à la fin, en *faisait trop.*

« Car, enfin, est-il peintre, sculpteur, dessinateur? Qu'est-ce qu'il est? »

Le public aime à cataloguer les gens. Il leur met au dos une étiquette. Il les parque, il les spécialise. « Toi, ne sors pas de tes marines, toi, de tes drames, et toi, de tes romans ! » Qu'est-ce que c'est que ce touche-à-tout de Doré, qui campe des groupes admirables sur un socle et qui fait grimacer des caricatures comme le *Baron de Munchhausen,* après avoir tordu les musculatures des damnés et évoqué les visions paradisiaques d'Alighieri?

Une seule fois peut-être Doré se trompa: lorsqu'il illustra les *Fables* de La Fontaine. Son génie ardent n'était point fait pour traduire les exquisités spirituelles du *bonhomme.* Il fut plus heureux avec Perrault et ses *Contes;* mais, ce qu'il lui fallait, encore un coup, c'étaient les grands espaces où son imagination vagabondait avec sa fièvre.

« Ah! *mon Shakspeare! mon Shakspeare!* » comme le pauvre garçon s'écriait dans la journée qui a précédé sa mort.

Chose incroyable! ce créateur, ce travailleur, cette force de la nature, comme Michelet disait de Dumas, — ce Dumas en qui Doré incarnait son héros, le héros de l'Imagination et de

l'Invention victorieuses, — Gustave Doré laisse une œuvre inachevée !... Il ne verra pas se dresser la statue de l'auteur d'*Antony !* Il ne verra point paraître les dessins de son Shakspeare!...

Décidément, la vie est courte, et les rations nous y sont avarement mesurées par le sort. C'est peut-être pourquoi les laborieux et les ardents comme Doré se hâtent vaillamment de mettre les bouchées doubles.

On trouvera dans la revue intitulée *le Livre* une excellente étude de M. Forgues sur Doré *illustrateur*. M. Forgues est le fils de l'aimable écrivain qui signa *Old Nick*. Il a pris Doré dès ses débuts jusqu'à ses dernières œuvres. On peut dire que Gustave Doré, comme Édouard Detaille, a toujours dessiné. En 1848, au sortir du lycée Charlemagne, à seize ans, il débutait au *Journal amusant* de Philipon, à côté de Marcelin, si parisien déjà, d'Edmond Morin, de Randon, l'homme aux troupiers, de Baric, le caricaturiste trop négligé mais très naïf des paysans. Ces premiers dessins de Doré sont assez lourds. J'ai là une lithographie de sa jeunesse, presque de son enfance, représentant des musiciens allemands à Strasbourg : les pieds et les clarinettes sont énormes, les cheveux plaqués ; une femme aux cheveux jaunes sonne du cor, la

joue enflée. Cette caricature, lithographiée chez Guillet, a déjà la verve même de Doré. Bientôt il fondera, avec Philipon, le *Musée franco-anglais*, et il le remplira d'admirables scènes de batailles et d'inondations (guerre de Crimée). Il signera un chef-d'œuvre de drôlerie, *la Sainte Russie,* et un livre admirable, les *Contes drôlatiques* de Balzac, où l'esprit, l'imagination, la fantaisie, le fantastique, l'humour, font rage. C'est là un des ouvrages les plus extraordinaires, les plus admirables du XIXe siècle. Les *Contes drôlatiques* seuls mériteraient de faire vivre le nom glorieux de Gustave Doré.

Peintre, le merveilleux inventeur fut beaucoup plus discuté. On lui reprocha de manquer d'étude. Il trouvait l'*effet,* l'émotion, soit qu'il campât sur la toile un tapis vert entouré de joueurs, soit qu'il détachât un croquis de son *Voyage en Espagne* pour en faire un tableau. Paysagiste de premier ordre, aquarelliste original, Doré a laissé des toiles remarquables. Sa *Bataille de l'Alma* avait été, pour quelques-uns, un succès de bravoure et de *furia francese*. Le *Dante et Virgile aux enfers,* regardant les damnés pris dans les lacs gelés, donnèrent l'idée d'un artiste tout à fait supérieur. Et ce même homme, avec un vase, une pendule, une figure de

Religieuse fuyant le bombardement, devait encore montrer des aptitudes prodigieuses.

Ce fut un étonnement, il y a quelques années, lorsqu'on apprit que, dans le vaste atelier où Gustave Doré terminait de larges et chaudes compositions bibliques, existait une sorte de sanctuaire spécial où l'artiste s'enfermait, tous les matins, loin des importuns : une *loge* en planches où le peintre travaillait à son aise. Mais à quoi? C'était encore un secret. A un groupe de sculpture, son premier groupe, aujourd'hui célèbre. Le début de Gustave Doré comme sculpteur fut éclatant. Ce groupe, d'une poésie singulière et d'un attrait profond, représentait l'Amour, l'amour fatal, l'amour mortel, appuyé sur le sein d'une Parque terrible qui coupe le fil de l'existence de ceux que l'enfant inquiétant a touchés. Ces deux figures, d'un dessin superbe, sont arrangées avec un art infini. Les traits amaigris, les mains sinistres, de la vieille, contrastent avec ce visage étrange d'une séduction tragique, de ce funeste et attirant amour, *discrimen obscurum,* problème obscur, comme disait Horace de Gygès de Gnide à l'équivoque visage.

Depuis, toutes les œuvres que Doré a pétries ont été mieux traitées par la critique que ses peintures mêmes. C'est qu'il tordait la terre, animait

le marbre, comme il illuminait le bois. Son ébauchoir avait la fougue de son crayon. Là encore il improvisait. Dumas fils lui a posé, en *bras de chemise,* le mouvement du cou et l'attitude de son père. Doré enleva cela en une séance, et rien n'est plus vivant.

Il fut « vivant », en effet, et inventif. Voilà ses deux qualités maîtresses. Avec elles on est sûr de vaincre. Cette *vie* même, il la poussa jusqu'au paroxysme, surtout en ses toiles. Trop de fougue souvent, de fantasmagorie de mouvement et de clapotis de couleurs. Mais quel tempérament admirable !

J'ai souvent discuté Gustave Doré peintre. Je me suis toujours incliné devant cet admirable artiste. Au Salon de 1874, Gustave Doré donnait des *Martyrs chrétiens* qui étaient loin de me satisfaire complètement, mais qui dénotaient une rare puissance de coloriste et (ce qu'on n'a, encore un coup, jamais refusé à Doré) une réelle vigueur de conception. Le Cirque est désert; ses gradins sont vides; la populace, ivre de sang, rumine en dormant ses impressions sauvages. Dans l'arène rougie, il ne reste rien que des morts et des bêtes fauves. Les tigres et les lions s'acharnent encore sur leurs victimes entassées,

tandis que, du fond du ciel, des anges descendent lentement, apportant à ceux qui ont succombé les palmes du martyre. Cette composition très dramatique, et qui eût gagné à être peinte dans une autre gamme, était noyée tout entière dans une atmosphère bleue d'un ton un peu fantastique. C'est bien là une apothéose, mais une apothéose de féerie. Les étoiles brillent dans l'azur profond comme produites par une lumière électrique. Leur scintillement tient du trompe-l'œil. Et, malgré cette couleur absolument bleue, la *tache* de ce tableau, pour parler le langage des peintres, était réellement agréable. Je le répète, c'était un beau décor de théâtre, et ce *baisser de rideau* allait faire fureur à Londres, où la peinture de Gustave Doré était fort appréciée des compatriotes de ce Martinn, que je citais tout à l'heure, et de qui le peintre du *Golgotha* et des *Martyrs chrétiens* cherchait évidemment à se rapprocher.

L'année suivante, au Salon de 1875, Gustave Doré envoyait un entassement de chairs et de corps nus, qu'il avait multipliés avec une rare vigueur d'imagination, dans une immense toile : *Dante et Virgile visitant la septième enceinte*. L'*illustrateur* du Dante avait voulu transporter sur la

toile un des *bois* de son édition. Et une fois encore je retrouvais là l'art prodigieux avec lequel il entassait les êtres humains et faisait, d'un trait de crayon relevé de blanc fixe, grouiller les foules. Doré était le peintre et le dessinateur des cohues; personne n'a mieux que lui fait tenir des milliers d'hommes, ou plutôt de fantômes, dans un cadre. Mais ces dioramas et ces panoramas semblaient le contraire de la peinture telle qu'on la veut aujourd'hui, le contraire de l'art intime, et les visions dantesques de Doré, avec ses hécatombes de damnés, ses anatomies surprenantes, ses personnages aux veines gonflées, ses serpents aux écailles nacrées, — ces lumières sinistres, livides, orageuses, ces corps humains éclairés par une lueur de soufre, ce *buisson de damnés,* tout cela semblait, à nos réalistes du décor, de la peinture d'aspect, faite pour le théâtre, et ils en niaient beaucoup trop la valeur réelle. Les *Vagabonds* de Doré, ces Espagnols aux vêtements rouges et jaunes, se détachant sur un ciel indigo, se rapprochaient beaucoup plus de la peinture telle qu'on la souhaite à présent. Mais Doré se souciait bien de se rapprocher de quoi ou de qui que ce fût! Il était, avec tous ses défauts et ses qualités surprenantes, « Gustave

Doré », c'est-à-dire un des êtres les mieux doués et les plus étonnants de ce siècle. *Ego nominor leo!* Il avait l'imagination, qui se dessèche chez nos artistes, l'invention, qu'on n'a plus, et sa fièvre, après tout, valait mieux que l'anémie courante.

On s'en est aperçu à sa mort. On a senti qu'un artiste de premier ordre et de grande race partait. C'était un peu tard. Dans un poignant discours prononcé sur la tombe de Gustave Doré, M. Alexandre Dumas fils a parlé avec une éloquence rare de ces Panthéons de notre France qui sont, comme un enfer, pavés de *bonnes intentions*. Le fait est qu'il n'était plus temps de regretter les injustices dont ce Doré, — qui passait pour heureux, et que je regardais comme un heureux en 1864, quand je crayonnais son profil pour l'*Artiste*, — a été abreuvé. Que de railleries et de dédains! Doré est mort de travail et de coups d'épingle. Son parent tout dévoué, M. le docteur Michel, nous disait que, la veille même de sa mort, on avait envoyé (qui? quelle main de camarade?) à Gustave Doré un extrait de journal contenant cette prédiction imprimée :

« Gustave Doré continuera à faire de la peinture folle et de la sculpture ennuyeuse! »

Le plus ironique, c'est que l'article était, dans

le journal où on l'avait imprimé, écrit à la gloire de Doré; mais, ainsi découpé par des doigts *amis* et envoyé en extrait, il ressemblait à une injure. Ah! lâcheté de la lettre anonyme! Gustave Doré ne put retenir un geste de désespoir. Peut-être versa-t-il une larme. Il ne lut plus rien depuis. Et, quelques heures après, il mourut (janvier 1883).

Ces infatigables ne se reposent que dans la mort.

J. C.

Imp. Jouaust et Sigaux.

E. BONNAT.

Jouaust Ed.

LÉON [illegible]

[illegible] qu'en [illegible] 1833. S[illegible] la joie de conserve[illegible] eu six enfants : [illegible] et sa sœur Mar[illegible]. B[illegible] merin. Mais, M. L[illegible] bir libraire, Léon [illegible] son père, et lut beaucoup. Il s[illegible] *des peintres* de Vasari, et de[illegible] le soir, de suivre les cours de d[illegible] mie de Madrid. M. Frédéric de [illegible] professeur. Bonnat dessinait d'ap[illegible] s'essayant à peindre, fit à l'huile [illegible] sa sœur et d'un frère qui devait mourir e[illegible]

LÉON BONNAT

JOSEPH-FLORENTIN-LÉON Bonnat a cinquante ans, étant né à Bayonne le 20 juin 1833. Son père mort et sa mère, qu'il a la joie de conserver et qu'il rend glorieuse, avaient eu six enfants : deux seulement survivent, le peintre et sa sœur Marie. Bonnat avait rêvé de devenir marin. Mais, M. Bonnat étant allé à Madrid s'établir libraire, Léon l'y suivit. Il avait quinze ans, aida son père, et lut beaucoup. Il s'éprit de l'*Histoire des peintres* de Vasari, et dessina. On lui permit, le soir, de suivre les cours de dessin de l'Académie de Madrid. M. Frédéric de Madrazo était le professeur. Bonnat dessinait d'après la bosse, et, s'essayant à peindre, fit à l'huile les portraits de sa sœur et d'un frère qui devait mourir en entrant à

l'École navale. Il allait souvent visiter ce merveilleux musée de Madrid où Velasquez éclate dans toute sa puissance. Qui n'a pas vu Madrid ne connaît pas Velasquez.

Bonnat admirait les *Lances,* les *Borrachos*, les *Filandières,* les portraits, puis allait à Murillo, à Ribeira, à Goya, à Titien aussi. Il se mit à faire un tableau. C'était, paraît-il, *Giotto enfant.* Un gamin madrilène lui servit de modèle. Léon Bonnat avait dix-sept ans.

Sur ces entrefaites, Madrazo lui faisait gagner quelques onces d'or pour la copie d'un portrait en pied de la reine Isabelle, et Bonnat exécutait, pour la collection des rois d'Espagne, un portrait du vieux roi Fruela II, encore accroché dans les galeries du Musée, si bien qu'il s'est trouvé des Espagnols pour classer Bonnat parmi les peintres castillans.

Le père meurt. Mme Bonnat mère, demeurée seule avec trois enfants, lutte vaillamment, confiante dans l'avenir de son fils. Un compatriote, M. Julien, de Bayonne, après avoir vu des tableautins de Bonnat, recommanda le tout jeune homme au maire de sa ville natale, M. Labat, et le conseil municipal bayonnais vota 1500 francs de pension à l'artiste, qui partit pour Paris à vingt

ans. Alors, vie de labeur. La famille est installée cité Gaillard, à quelques pas de cette place Vintimille où, plus tard, Victor Hugo, M. Thiers, M. Grévy, M. de Lesseps, graviront l'escalier de l'atelier de Bonnat. Le débutant entre à l'atelier de Léon Cogniet, dont il fera un jour un si beau portrait. Il y trouve Jules Lefebvre, Cot et Tony Robert-Fleury, demeurés ses amis.

Résolu, actif, chaque matin, lui, le petit montagnard au teint brun, habitué au climat de l'Espagne, allait rue de Lancry, à l'atelier, puis à l'École des Beaux-Arts, par le froid ou la pluie. Cogniet ne voulut jamais recevoir un sou de son élève, qu'il savait pauvre. Paul Delaroche et le vieux Robert-Fleury ont été excellents pour lui. « Étudiez, lisez, pensez! disait Delaroche. La peinture n'est pas le daguerréotype. »

Bonnat travaillait beaucoup, peignait tout, jusqu'à des natures mortes. En 1857 il concourait pour le prix de Rome (sujet : *la Résurrection de Lazare*), n'obtenait que le second prix, M. Sellier étant le lauréat, et Robert-Fleury lui conseilla, malgré Léon Cogniet, de partir pour Rome. M. Julien fit encore voter pour trois ans la pension de 1500 francs. En janvier 1858, Léon Bonnat s'embarquait pour Civita-Vecchia.

Le voilà à Rome. Le *père* Schnetz l'accueille avec amabilité à la villa Médicis; le sculpteur Chapu *le pilote* dans Rome. Michel-Ange l'enthousiasme. Il vit allègrement avec trente-six sous par jour modèles payés. Il voyage, copie Jules Romain, le *Saint Jérôme* du Titien, etc., exécute quelques portraits, va à Naples, et, hanté par Michel-Ange, songe à peindre *la Création*. « Attendez, lui disait Schnetz, vous n'êtes pas assez fort, faites quelque chose de plus simple. » Bonnat exécuta un *Bon Samaritain*. L'État lui acheta cette toile; elle est à Bayonne après avoir figuré au Salon de 1860.

Bientôt Bonnat achève un *Martyre de saint André*, un *Adam et Ève*, et peint une petite mendiante, *la Mariuccia*[1]. C'est la première de ces petites Italiennes qui populariseront son talent. Elle appartient à la princesse Mathilde. En 1863, il exposait, en même temps que M. Hébert et

---

1. Je trouve dans les *notes* inédites de feu Châlon d'Argé les lignes suivantes :

« Près de cette étude (n° 328) est le portrait en pied d'une petite fille désignée sous le nom de *Mariuccia*, et toute drôlette sous son costume romain composé d'étoffes de couleurs bien éclatantes.

« Sur une autre petite toile est un portrait en pied d'un jeune homme coiffé d'un petit chapeau rond, vêtu d'une demi-blouse noire et les mains dans les goussets de son pantalon. Il est probable que c'est celui de l'auteur, car on lit au bas ces mots : « *A mon ami Liomet, Rome*, 1859. « L. Bonnat. »

M. Jalabert, une adorable fillette, *la Pasqua Maria,* qu'il montrait, rieuse, couchée dans les fleurs. Le succès fut vif. Théophile Gautier louait les tons vigoureux et chauds de la peinture, le hâle italien de la fillette. Bonnat était médaillé pour son *Martyre de saint André* et mis *hors concours.*

Désormais ses scènes d'Italie lui assurent la vogue décisive. Tel petit mendiant, le moindre pifferaro, donnent à Bonnat l'occasion d'œuvres hors de pair. En 1864, les *Pèlerins au pied de la statue de saint Pierre, à Rome,* montrent les pas en avant faits par l'artiste. C'est un tableau de maître, et Gautier compare le *Mezzo bajocco, Eccellenza,* « le petit mendiant », exposé cette année-là, au *Pouilleux* de Murillo.

En 1865, Bonnat expose une *Antigone conduisant Œdipe aveugle,* et il donne un caractère vivant, naturaliste, dirait-on, à ces personnages antiques. En 1866, son *Saint Vincent de Paul prenant la place d'un galérien,* excellemment gravé depuis par M. Massard, et ses *Paysans romains devant le palais Farnèse,* sont encore pour Bonnat deux victoires et constituent deux maîtresses pages. Bonnat communique une rare intensité de vie à ces scènes italiennes : *Ribeira dessinant à la porte de l'Ara-Cœli* est robuste et vraiment grand dans un

cadre restreint. Mais le jeune maître tient à ne point se cantonner dans le domaine italien qu'il vient de conquérir; il part pour l'Orient avec Gérôme, et le Caire autant que Rome lui inspirera des œuvres hors de pair. Bonnat voit Jérusalem; mais, au retour, il écrit : « Athènes est peut-être la plus belle chose du voyage. »

Il se met alors à peindre son *Assomption de la Vierge* pour l'église Saint-André, à Bayonne. Travail peu payé, mais récompensé à sa valeur. Il assura la médaille d'honneur à Bonnat (1869). Gautier saluait la force, la hardiesse, « le brio sans pareil » de cette exécution qui lui rappelait l'école napolitaine, le prestigieux talent du Calabrèse. En 1870, le jeune maître expose *Une Femme fellah et son Enfant* et *Une Rue de Jérusalem*. C'est le commencement des peintures orientales. Le succès est complet.

La guerre arrive. Bonnat est à Pampelune. Il revient à Paris pour défendre Paris. Malade, il retourne à Madrid revoir Velasquez, pendant la Commune, puis, à Bayonne, peint un portrait superbe, celui de Mme Molinier. A Ustaritz, où elle s'était réfugiée pendant la guerre, Mme de Cassin, qui avait acheté la *Pasqua Maria* de Bonnat, avait comme servante une vieille paysanne basque qui,

avec dix sous par jour, trouvait encore le moyen de donner des secours à de plus pauvres. Elle demanda à Bonnat le portrait de cette sainte. C'est la fameuse *Paysanne d'Ustaritz* que Bonnat envoya au Salon de 1872.

« C'est un chef-d'œuvre, disions-nous alors. Certes la peinture n'est point ce qu'on nomme *agréable*, et la foule n'y prendra pas goût autant qu'aux gravelures... Mais cela est solide, mâle et absolument beau. Cette vieille femme de son pays, M. L. Bonnat l'a peinte avec un soin et une vigueur infinis. Toute vêtue de noir, sa vaste coiffe doublée de satin et ornée de dentelle, la paysanne sort de l'église, dont on aperçoit la muraille grise; son corps tout entier est enveloppé d'un ample vêtement noir, assez semblable aux failles flamandes, et de ces grands plis rigides le visage seul et les mains sortent, d'autant plus vivants que l'aspect quasi religieux du personnage semble plus sombre.

« Ce visage ridé, mais superbe, traité avec autant de vérité qu'un Denner, et avec une bien autre puissance, apparaît empreint d'une ferveur qui donne à cette paysanne une incomparable majesté. Les paupières sont baissées comme dans un recueillement absolu; les mains, des mains par-

cheminées par l'âge, tournent lentement un chapelet d'argent de forme bizarre. On se prend à contempler cette calme et imposante vision. Le premier aspect, très saisissant, est triste, mais la lumière donne un tel éclat de vie à la courbe du nez, à la chair encore rose du visage, aux lèvres qui, muettes et closes, semblent prêtes à se relever, après la prière, par quelque bon sourire, qu'au bout d'un moment on est conquis. La bonté, c'est en effet ce qui ressort de cette figure, ainsi enveloppée dans des plis qui deviendraient sinistres si l'on ne devinait que la vieille femme n'est ni une dévote ni une sœur tourière, mais une simple paysanne crédule, ou, comme on voudra, croyante.

« Ce magnifique portrait fait à M. Bonnat le plus grand honneur, ajoutions-nous, et s'il ne prouve point que le peintre des *Mendiants romains* et de *Vincent de Paul* fait un pas en avant, au moins lui garde-t-il vaillamment la place qu'il avait conquise au premier rang de notre jeune *école française.* »

Bonnat exposait en même temps un souvenir de l'Arabie Pétrée, des *Cheiks d'Akabah* en marche à travers le désert. Il était tout à fait puissant, ce tableau, et les couleurs vives des costumes de ces Arabes, les jaunes, les rouges, les verts,

PORTRAIT DE BONNAT, PAR LUI-MÊME.

(Dessin inédit appartenant à Mme E. Stern.)

s'étalaient crûment sur la toile pour former, en dépit de tout, une harmonie ardente, vigoureuse. Ces éclatantes étoffes se détachaient ainsi du fond gris ou d'un bleu violet des roches hautes, nettement coupées, qui formaient comme une gorge aride, que les sept personnages en marche venaient de franchir. « Le paysage est magnifique, disions-nous, poudreux, ou plutôt pierreux, sans aucune végétation qu'un pâle lichen, et les ombres des cheiks font tache sur ce sol d'un ton blafard et aveuglant. Le malheur du tableau, c'est que ces Arabes en marche n'avancent point. Ils ne marchent pas, ils posent. On doit reconnaître, il est vrai, que l'Arabe pose toujours et prend à tout propos, naturellement, des attitudes sculpturales. Ils sont superbes, d'ailleurs, les cheiks de M. Bonnat, sur leurs chevaux nerveux, ou mettant les pieds nus sur le sable. Leur *moukhala* sur l'épaule et se servant de leur arme comme d'une sorte de balancier, ils semblent, les uns et les autres, s'avancer sur le devant de la toile comme des acteurs devant la rampe. On le disait fort justement derrière moi, c'est un *septuor*. Mais je veux ajouter bien vite que c'est un septuor admirablement agencé et puissamment peint. Quelle science et quelle vigueur de pinceau ! Comme M. Bonnat

a su aviver par la banderole des lances de ses cavaliers le fond nécessairement blanchâtre de son tableau ! On sent à ces mêmes détails le coup d'ongle du maître. »

Pourquoi M. Bonnat s'est-il dégoûté de cette toile, qui était, nous le disions assez vivement malgré nos restrictions, hors de pair ? Un beau jour il prit son tableau, l'effaça, et sur la même toile peignit un tableau nouveau, malgré le haut prix qu'on lui offrait pour ses *Cheiks*. C'est grand dommage. On est injuste quand on est aussi sévère pour soi-même. Renonçant, pour un moment, à ses coins de *vicoli* italiens, à ses mendiants romains accroupis au soleil contre les murs de quelque palais ou de quelque église, Bonnat avait montré quel *orientaliste* il était et il allait être.

Il avait peut-être, au Salon de 1873, la meilleure des *expositions*. Son *Barbier turc,* debout et coiffé de jaune, qui tond ras, d'un geste sûr et mâle, la tête bleuie d'un musulman accroupi sur la natte jaune posée sur une pierre, est un véritable morceau de maître. La couleur est vigoureuse, superbe. Le ton violet de la robe rayée dont est vêtu le patient est solide et sans fracas. Il y a comme une sorte de grandeur dans cette scène, pourtant banale, et ce barbier *opère* avec une largeur de geste qu'en-

vierait un bourreau de drame oriental. Mais le *Scherzo* de M. Bonnat est supérieur encore à cette toile. Ce *Scherzo,* c'est une mère italienne riant d'un beau et bon rire à sa petite fille qui se tord de joie sur ses genoux. Impossible d'être à la fois plus mâle et plus charmant que ne l'a été M. Bonnat dans cette jolie scène. Il y a du soleil dans ce duo, et ces deux rires, le rire maternel et le rire enfantin, s'épanouissent, clairs et sains, comme dans une atmosphère lumineuse. Les dents, les lèvres, de la petite fille, sont adorables. Et quelle richesse de tons dans les couleurs des vêtements, dans ces bleus, ces jaunes, ces reflets de cuivre, ces *accessoires* illuminés, pour ainsi dire, d'une lumière qui tombe par en haut! Il est ravissant, en un mot, ce *Scherzo,* et voilà certes une des quatre ou cinq toiles qui survivront au Salon de 1873.

En 1874, Bonnat exposait son *Christ en croix,* pour lequel, lorsqu'il le peignait, il avait fait attacher un cadavre sur une véritable croix de bois, dans une cour intérieure de l'École de médecine. Triomphe de l'art naturaliste dans ce que le mot a de vaillant, ce *Christ,* fort admiré, fut aussi très contesté. On lui reprocha d'être trop trivial et trop laid. « *C'est le Christ des forçats !* » s'est-on écrié dès le premier

jour. M. Bonnat avait-il voulu montrer autre chose qu'un *Christ* terrible destiné à frapper l'imagination des accusés? Il faut un peu se rendre compte, pour juger une œuvre d'art, du but et de l'idée même de l'artiste. Ce *Christ* était, en effet, promis à une des salles de la cour d'assises du nouveau Palais de justice de Paris.

Il se détache, éclairé par une lumière surnaturelle, sur un ciel sanglant et sinistre. Le corps tendu et les muscles tordus par l'agonie, il lève vers le ciel un visage superbe, d'où la souffrance ne réussit pas à chasser une expression de douloureux triomphe. Le martyr, dressant vers Dieu sa face illuminée par le sacrifice, semble doucement dire : « Mon père, êtes-vous satisfait de votre fils? » L'impression est saisissante et la peinture vigoureuse. Ce qu'on reproche à cette figure, c'est la tension et la contorsion des muscles, c'est aussi le sentiment même dans lequel est conçu le tableau. Passe pour les musculatures, qui sont, en effet, volontairement brutales dans leur admirable hardiesse. Quant au sentiment même, il faudrait s'entendre. On accuse M. Bonnat d'avoir peint un homme tué plutôt qu'un Christ en croix, d'avoir représenté un supplicié vulgaire plutôt que Jésus mis à mort, en un mot, d'avoir

humanisé le fils de Dieu. Le *Christ* de M. Bonnat n'a rien à voir, il est vrai, avec les Christs poétiquement alanguis de l'école de Bologne, les martyrs bien peignés du Guide ; mais il se rapproche de ces Christs énergiques si solidement peints par les Espagnols. Tempérament sec, résistant, vigoureux, M. Bonnat, né dans les Pyrénées, n'a pas pour rien, encore une fois, du sang basque dans les veines. Son instinct le pousse vers l'Espagne. N'y a-t-il point, au musée de Madrid, un Christ signé par le grand maître espagnol, et qui est aussi terrible, farouche, *humanisé,* que celui de M. Bonnat? Velasquez a peint, lui aussi, un cadavre, et ce cadavre crucifié, il l'a rendu plus effrayant encore en faisant tomber sur un des côtés de sa face la moitié de ses longs cheveux, chassés par le vent et collés au visage du mort par la sueur de l'agonie. Ce n'en est pas moins là un des chefs-d'œuvre de Velasquez et une des œuvres admirées de l'école espagnole.

On pourrait dire de même, toutes proportions gardées, que le *Christ* de M. Bonnat est une de ses toiles capitales. Je ne lui ferai encore qu'un reproche, formulé devant moi par un homme d'esprit : « Lorsqu'on a eu l'honneur d'avoir les pieds lavés par Marie-Madeleine, me disait-on, on a

soin de se les tenir propres à l'avenir. » La poussière du chemin est, en effet, demeurée logée aux pieds de ce Christ, et, si l'on en croit M. Bonnat, il devait *faire,* comme on dit, assez *boueux* sur la pente du Golgotha.

A côté de cette fière et sévère peinture, M. Bonnat exposait, en 1874, deux petites toiles d'un ton plus riant : *les Premiers Pas,* — une jeune mère italienne guidant à terre son enfant nu, — nous rappelait le joli *Scherzo* de l'année précédente, et les portraits de *Mesdemoiselles Dreyfus* (trois petites filles vêtues à la turque, l'une de soie bleue, l'autre rose, la dernière d'étoffe jaune) sont une chose tout à fait charmante et gaie. Cela fait songer, de loin, et dans un cadre beaucoup moindre, à l'admirable tableau de Van Dyck, qu'on voit à Turin, *les Enfants de Charles Ier,* qui à eux trois, dans leurs vêtements de soie, forment tout justement un drapeau tricolore.

Le grand portraitiste anglais, Thomas Lawrence, avait une théorie fort juste : « Choisissez, disait-il à Mérimée, *un trait* dans la figure de votre modèle : copiez-le fidèlement, servilement même ; vous pouvez ensuite embellir tous les autres. Vous aurez fait un portrait ressemblant, et le modèle sera satisfait. » C'est aussi le principe dont s'est, avec

tous nos grands portraitistes modernes, inspiré Bonnat dans ses admirables portraits.

Arrêtons-nous devant le *Portrait de madame Pasca*. Ce fut une des *attractions* du Salon de 1875. Madame Pasca est représentée debout, dans un costume russe, robe blanche garnie de fourrure noire, les manches ouvertes laissant voir les bras nus, la taille serrée dans une de ces ceintures à boucles moscovites lamées d'argent. La tête haute, regardant en face, la main gauche appuyée au dossier d'une chaise dorée, le bras droit pendant le long du corps, les doigts repliés laissant apercevoir la note bleue et souriante d'une turquoise, l'actrice se détache, comme une apparition saisissante, sur un fond qu'on prendrait pour la fumée rougeâtre, pour les vapeurs de l'acide sulfurique. Mais de ce fond même sort une tête fine et mordante, altière et spirituelle à la fois, de femme du monde et d'artiste. Et, en même temps que cette figure vivante, l'étoffe de la robe, admirable de relief, de vérité, avec ses grands plis cassés, et ce bras droit d'un modelé si ferme et si élégant, qui se détache réellement de la manche qu'on aperçoit derrière, si bien qu'on sent l'air, qu'on devine l'espace entre cette chair et cette étoffe. Nous avons revu cette page à l'*Exposi-*

tion des Portraits du siècle (1883). Elle n'a fait que gagner.

Ce *Portrait de madame Pasca,* virile et fièrement campée, était supérieur, à notre avis, au *Portrait de l'auteur* que M. Bonnat exposait tout à côté. Le peintre n'avait fait là qu'une étude de son brun et énergique visage de Pyrénéen, sympathique et mâle. Il excelle pourtant dans ces portraits enlevés de verve, avec des qualités d'esquisse et des profondeurs absolues, tels que l'admirable portrait de *Léon Cogniet,* son maître, celui de *Robert-Fleury,* le portrait, franc comme le modèle, de M. *Roger Ballu,* et le gai, spirituel, avenant visage de M. *Camille Doucet.*

En 1876, le peintre du *Scherzo* exposait un *Barbier nègre* à Suez, excellent tableau, et un *Jacob luttant avec l'ange,* d'une vigueur hardie, un peu brutale, deux êtres haletant dans une atmosphère de fournaise.

A l'Exposition universelle de 1878, Léon Bonnat avait exposé un certain nombre de ses portraits, tous enveloppés de ce clair-obscur aux reflets éclatants qui est sa manière même : M. Thiers, Mme Pasca, Mme P. B... et sa robe de satin bleu, et cette autre dame, fort jolie, vêtue de satin noir, des gants jaunes aux mains, une

fleur jaune piquée dans sa toilette, les épaules nues se détachant sur un fond lumineux. Il y avait là le portrait de *Don Carlos* fumant sa cigarette, la main sur la garde d'une épée où brille une fleur de lis, avec des parements à galons d'or. Le portrait du prétendant était superbe, mais ce que nous trouvions de plus remarquable peut-être dans l'exposition, avec l'exquise série de petits Italiens et d'Italiennes, c'est l'esquisse d'après M. *Robert-Fleury* le père. Voilà un morceau inachevé qui vaut toutes les toiles finies. La tête est étonnante, les yeux ne sont que deux trous noirs, mais ils vivent. Ce visage émacié palpite; le vieillard, la main dans son gilet, est vrai comme la vérité.

Depuis, M. Léon Bonnat a signé bien d'autres portraits d'une vigueur admirable : celui de Victor Hugo, assis et pensif; celui du duc d'Aumale en uniforme de général, très vivant, sympathique comme cette énergique et fine figure de soldat lettré, le visage hâlé par la vie du *plein air* succédant aux travaux de bibliothèque; celui de Puvis de Chavannes, debout et hardi comme un reître, un chef-d'œuvre; le portrait de M. de Lesseps, le portrait du duc de Broglie, celui de M. Grévy, celui de M. de Montalivet.

Arrêtons-nous devant un de ceux-là, qui fut une des toiles capitales du salon de 1877. Le *Portrait de M. Thiers* est une page historique d'une importance considérable et une œuvre d'art d'une évidente supériorité. Le *Monsieur Thiers* de Bonnat est le portrait que recueillera l'histoire, pour expliquer à l'avenir toute la vaillance de cet homme d'État si Français, qui restera, en dépit de toutes les violences injurieuses des partis, devant la postérité, le *libérateur du territoire*. Sans doute M. Bonnat a laissé de côté, dans le visage de M. Thiers, le pétillement, l'esprit qui animait cette physionomie active, où l'alacrité de la parole dénotait l'incessante et merveilleuse vigueur de la pensée. M. Thiers fut souvent plus souriant que cela, mais il venait bien à son heure, ce portrait pensif, soucieux et comme attristé, qui projette, à travers ses lunettes, comme un sévère coup d'œil sur les choses, et dans cet homme robuste et bien planté, droit, la main gauche appuyée sur la hanche, il semble que nous apercevions le contempteur des fautes d'autrui et le patriote debout et tout prêt à les réparer. Il y a dans le modelé de ce front magnifique, dans le froncement sinueux des sourcils, dans le plissement à la fois dédaigneux et assuré des lèvres,

dans cette chevelure d'argent touffue, avec une crête allègre et blanche, une telle volonté, une telle puissance, une virilité si complète, que ce portrait, qui fait songer, rassure et réconforte. Véritable portrait historique, je le répète, que cette figure du *Petit Bourgeois*, comme la nation avait d'instinct surnommé M. Thiers. L'avenir cherchera sur ces traits, qu'une certaine amertume rend sévères sans leur rien ôter de leur énergie, le secret des pensées et des luttes de cet admirable politique dont toute l'ambition, malgré un *personnalisme* véritable, fut de rendre la France libre après l'avoir faite indépendante, et d'assurer à son pays la sécurité du lendemain, après lui avoir arraché l'inquiétude de la veille. Oui, voilà bien le *Monsieur Thiers* de 1877, celui que les angoisses patriotiques avaient attristé sans réussir à l'abattre, celui que l'on retrouvait encore et toujours debout, comme un coq gaulois qui braverait la défaite. La peinture, solide, est sévère, et pourtant attirante. Cette figure se détache avec une rare intensité de vie d'un fond sombre : c'est une des plus belles œuvres de Bonnat ; c'est l'œuvre d'un artiste qui pense et qui fait penser. « C'est peut-être le calme, — c'est-à-dire l'harmonie parfaite entre les couleurs, — qui fait le lumineux de la peinture de Bonnat », écrivait

le peintre Charodeau — en exécutant certaines *copies* d'après Bonnat [1].

C'est, — ai-je raconté en un des volumes de la *Vie à Paris*, — dans l'atelier de la place Vintimille, au bout de la maison qui fait encognure avec la rue de Boulogne, que M. Bonnat avait commencé ce portrait célèbre de M. Thiers. Mais il se trouvait mal installé. L'escalier était dur à monter pour le vieillard, et là-haut les dix-huit degrés de chaleur exigés par le médecin, — dix-huit degrés qui partout devaient suivre M. Thiers, dix-huit degrés, pas un de plus, pas un de moins, — n'étaient pas atteints ou se trouvaient dépassés trop vite.

Le peintre proposa alors à M. Thiers, s'il se trouvait dans l'hôtel de la place Saint-Georges une lumière favorable, de peindre le portrait chez le modèle; mais à une condition, c'est que là, comme dans la maison de la place Vintimille, le peintre serait libre, absolument libre, et ne montrerait son œuvre que lorsque la fantaisie lui en prendrait. Peintre dans son atelier est maître comme un capitaine de navire à son bord.

« Soit, dit M. Thiers, allons chez moi! »

Bonnat apporta place Saint-Georges sa toile et son chevalet.

« Personne n'entrera, dit M. Thiers, je vous le promets, personne! »

C'était surtout la curiosité, toute naturelle, de Mme Thiers, que redoutait Bonnat.

Voilà donc le peintre installé et commençant réellement son œuvre. M. Thiers tenait à une certaine pose. La plus naturelle, la plus simple, était la meilleure. Bonnat se met au travail dans la galerie de l'hôtel. Il est à sa toile tout entier, lorsque la porte de la galerie s'ouvre.

C'était Mme Thiers.

---

1. Voy. *F.-A. Charodeau, peintre et sculpteur*, par M. Ulric R. Desaix (Châteauroux, in-8°, 1883).

« Ma chère amie, pardon, que venez-vous faire ici? dit M. Thiers de sa petite voix pénétrante, et très vivement. Vous connaissez les conventions? Allez-vous-en, et que je ne vous revoie plus!

— Mais, Monsieur Thiers, je venais voir si vous aviez besoin de quelque chose...

— Eh! ma chère amie, je ne suis pas un enfant, et je sais très bien demander ce dont je puis avoir besoin. D'ailleurs j'ai Louis (son vieux valet de chambre, qu'il appelait en riant *butor, Scapin,* et qu'il aimait comme Napoléon Ier aimait Constant Walay, son *fidèle* ou plutôt son infidèle Constant, qui ne l'accompagna pas à l'île d'Elbe), j'ai Louis, qui est à côté. Allez-vous-en, et ne revenez plus! »

Mme Thiers sortit en effet; mais, une heure plus tard, la porte s'ouvre, et la femme de M. Thiers reparaît.

Ah! cette fois, en la voyant entrer, M. Thiers bondit vers le seuil, y arrive lestement avant que Mme Thiers, hésitante, l'ait franchi, et, barrant le chemin à la visiteuse :

« Madame Thiers, lui crie-t-il, la voix montant au timbre suraigu, Madame Thiers, votre conduite est abominable! abominable! Si vous ne vous retirez pas immédiatement, je vais être forcé de vous battre! »

Et se retournant vers Bonnat, la houppette de soie blanche dressée sur son front comme une crête, il dit en riant de son petit air narquois :

« Voyez-vous monsieur Thiers battant madame Thiers! Voyez-vous ce que diraient demain tels et tels journaux sur le compte du *sinistre vieillard!* »

Et tous les matins, en effet, et tous les soirs, le *sinistre vieillard* courait les colonnes de certains journaux.

Cette fois, Mme Thiers se le tint pour dit, et, docile, domptée, n'entra dans la fameuse galerie que lorsque le portrait fut complètement terminé, et encore M. Thiers lui disait-il gaiement :

« Je vous en prie, ma chère amie! c'est moi qui vous en prie! Vous serez contente... Vous pouvez entrer! Je ne vous ferai pas de mal! »

M. Bonnat voudrait, dans cette galerie d'hommes illustres qu'il a commencée et où les individualités les plus opposées se rencontrent : littérateurs, comme M. Doucet; hommes et écrivains politiques, comme M. de Broglie; peintres, comme M. Puvis de Chavannes; esthéticiens, comme M. Roger-Ballu; financiers, comme M. de Camondo et M. Henri Germain; et les femmes belles ou célèbres, belles et célèbres parfois : Mme Pasea, Mme Bischoffsheim, la comtesse Potocka, Mme Samuel de Rothschild, qui donna en cadeau de noces ce portrait à sa petite-fille; il voudrait, le peintre, ajouter à tous les contemporains qu'il a déjà faits siens : M. Alexandre Dumas fils, qu'il voit causant, mordant, étincelant, et M. Ernest Renan, les deux mains croisées sur l'abdomen, dans une attitude quasi monacale, souriant finement et songeant, l'œil profond, la lèvre sensuelle, mordante et indulgente à la fois.

Ce qui est certain, c'est que nul mieux que Bonnat n'a peint son temps et n'a donné avec robustesse à ses modèles cette qualité rare et sacrée : *la vie*. J'ai trop négligé, pour décrire ses portraits, des œuvres tout à fait supérieures, comme le *Job*, une maîtresse toile d'une étonnante vérité. Bonnat a d'ailleurs multiplié, sans

rien sacrifier à la hâte, des peintures supérieures. Aux ventes de charité, que d'*Italiennes* charmantes il a données en prodigue de son talent et de son cœur!

Son œuvre est considérable, et sa « maîtrise » est dans toute sa vigueur. Membre de l'Institut, officier de la Légion d'honneur, succédant, à l'Académie des beaux-arts, à son vieux maître, bon pour ses élèves comme ses anciens furent bons pour lui, Léon Bonnat a tous les honneurs officiels que peut espérer un maître peintre; mais il a mieux que cela : l'affection de son *atelier,* l'estime de ses rivaux et la conscience d'avoir toujours travaillé pour sa propre satisfaction et pour l'honneur. C'est un robuste doux, et la loyauté et la tendresse, avec une sorte de rêverie parisienne, se montrent chez lui, comme en ses œuvres, sous une rudesse de montagnard.

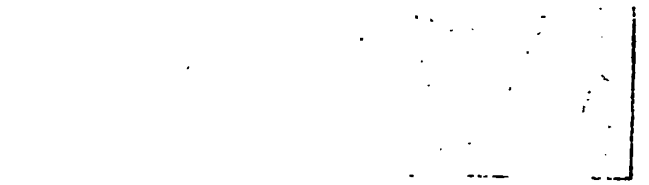
J. C.

Imp. Jouaust et Sigaux.

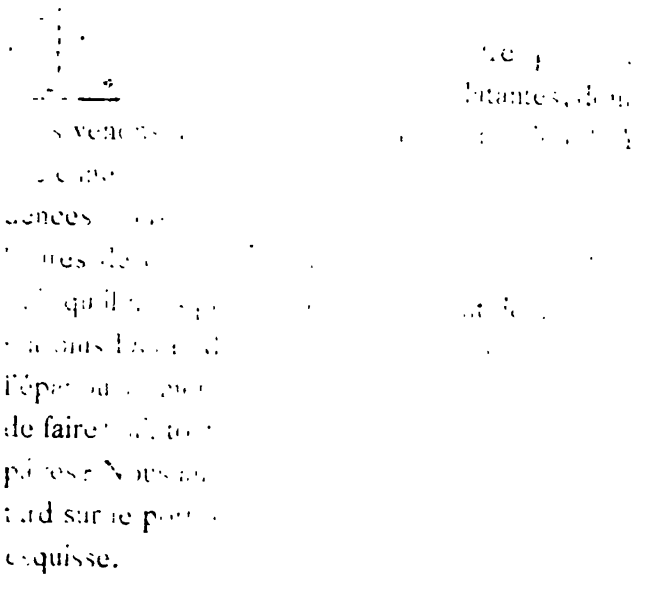
CAROLUS DURAN

(D'après un dessin de l'artiste.)

Jouaust Ed.



PLAN



de faire
pièces
tard sur le
esquisse.

CAROLUS DURAN

Il faudrait tout un volume pour raconter l'existence entière du maître peintre, aux facultés multiples et éclatantes, dont nous venons d'écrire le nom. Une affection déjà ancienne et profonde nous unit à lui et ses confidences nous ont appris, sur sa jeunesse, ses heures de début, ses luttes vaillantes, plus d'un trait qu'il nous plairait de conter avant de montrer Carolus Duran dans tout l'éclat de son succès et l'épanouissement de sa renommée. Est-il possible de faire tenir tout un poème de labeur en quelques pages ? Nous allons essayer, quitte à revenir plus tard sur le portrait, dont on ne trouvera ici qu'une esquisse.

Carolus Duran est né le 4 juillet 1837, en cette vieille ville de Lille, remise à neuf depuis, et sa maison natale est encore debout dans un coin de la pittoresque place du Rihour. Du plus loin que ses souvenirs lui reviennent, Carolus se voit dans une petite robe de chambre, à laquelle il avait exigé qu'on mît une poche pour pouvoir y fourrer tous les morceaux de papier qu'il trouvait et le petit bout de crayon qui ne le quittait pas. Il était né dessinateur, et, d'instinct, peintre. Il avait à peine quatre ans. Ses journées se passaient à griffonner toutes sortes de têtes. Il se revoit accroupi sur une grande chaise contre la table de famille, qui lui paraissait immense, la tête penchée sur le papier qu'il couvrait de ses visions. Ce devait être ce que sont les dessins d'enfant, ni mieux ni plus mal; on n'y pouvait découvrir qu'un amour passionné pour un art dont il n'avait, à dire vrai, jamais entendu parler. Quatre années se passèrent ainsi sans que ce goût changeât. Alors, frappé de cet instinct, on pensa à l'envoyer à l'Académie de dessin. Le cours avait lieu de cinq heures à sept heures. En sortant de la petite pension où l'on avait placé l'enfant, il rentrait goûter et repartait immédiatement pour l'école, que dirigeait un certain Cadet de Beaupré.

On avait cru Carolus un prodige avant son entrée à l'Académie. Le professeur se chargea bientôt d'enlever ces illusions aux parents. Un soir, après avoir dit à l'enfant qu'il était un âne, il le pria de faire venir son père le lendemain.

« Votre fils ne fera jamais rien; je vous conseille de l'envoyer au dessin linéaire pendant quelques années ; nous verrons après. »

Carolus Duran resta là deux ans à tirer des lignes, à tracer des cubes, des cercles ; après quoi il retourna au *dessin de tête*. Au bout de plusieurs années il passait à la *bosse*. Là il fit de rapides progrès et obtint une médaille au concours de fin d'année. C'est la seule récompense qu'il ait jamais eue à l'école. Il se trouvait alors sous la direction de M. Souchon, qu'on appelait le *père Souchon,* bien qu'il n'eût jamais été marié et qu'on ne lui connût pas le moindre enfant. Mais il était si bon, si charmant! Tous ses élèves le craignaient beaucoup, l'aimaient encore davantage. Sur les livrets du Salon, Carolus Duran, devenu un maître, se proclame l'élève de Souchon.

Il passa successivement à la *nature* (modèle vivant) et ensuite à la classe de *peinture*. Le voilà au comble de ses vœux. Il demeura trois ou

quatre ans dans cette classe, puis vint à Paris avec son père déjà malade, sa mère et sa sœur. C'était en 1855. Peu de temps après, son vieux père mourut. Alors commença la plus terrible et la plus courageuse des existences, celle qui trempe à jamais les forts. Carolus Duran demeura encore quelque temps avec sa mère; puis, voyant quelle charge il était pour elle, il se décida à la quitter pour alléger son fardeau. Mais que faire? Il peignait *gentiment,* mais il ne savait rien; il lui fallait, comme il dit, tout apprendre. Désespéré, il pensa à quitter la France et à aller, avec le peu qu'il connaissait, tenter la fortune en Algérie. Il obtint son passage à bord à titre d'émigrant et comme maçon, car il fallait une autre qualité que celle de peintre.

Au moment où le brave jeune homme allait faire ses adieux à quelques amis habitant le quartier Latin, il rencontre, rue de l'Ancienne-Comédie, un de ceux à qui il voulait serrer la main avant de partir, à pied, pour Marseille, sa bourse ne lui permettant pas de faire le voyage autrement. L'ami lui demande : « Où vas-tu? — En Afrique », dit Carolus. Et il lui raconte sa situation; l'autre lui offre de lui louer un petit atelier dont il avancerait de quoi payer deux termes. Carolus Duran resta, et

après quelque temps de recherches, il trouva un très modeste atelier de sculpteur au rez-de-chaussée; on descendait deux marches de la cour. Il s'y installa avec les quelques meubles que sa mère lui donnait : — un lit de fer, une table, quelques chaises, un petit lavabo, des livres, des cartons. Le voilà donc à l'abri de la pluie, dans un coin ressemblant à une cave; mais il fallait manger, si peu que ce fût, pour pouvoir arriver à réaliser tous ces beaux rêves qu'il caressait dans sa pauvre cervelle d'adolescent.

« J'ai, nous disait avec émotion Carolus Duran, dont je cite ici presque textuellement les souvenirs, passé les trois plus douloureuses années de ma vie, gagnant de temps en temps un peu d'argent, grâce à quelques amis d'enfance et de pension, de quoi payer mon tout petit loyer et manger parfois autre chose que du pain, que, du reste, je n'avais pas toujours. Je me suis passé de dîner jusqu'à cinq fois en une semaine; je vivais avec un sou de pain que je dévorais le matin. Je peignais mes amis, ne pouvant payer les modèles; j'allais au Louvre copier les maîtres, dessiner les antiques... et me chauffer par-dessus le marché. »

Une telle vie n'était point tenable. Épuisé,

l'artiste tomba malade; la fièvre le prit, et il resta plusieurs jours sans soins et sans secours, se traînant jusqu'à la cruche pour étancher la soif qui le dévorait. Enfin l'ami qu'il voyait souvent, inquiet de son absence, vint chez lui; trouvant la clef sur la porte, il entra et se heurta contre Carolus presque mourant. Z. Astruc le fit transporter chez lui, où le malade fut soigné par un voisin, élève en médecine, et remis sur pied. Nous ne voyons jamais que le triomphe final dans l'existence des artistes; il est bon de montrer les douleurs des débuts pour faire voir à quel prix la renommée s'achète.

Convalescent, Carolus Duran retourna à Lille pour la première fois, et dans l'espoir d'obtenir la pension du département. Malheureusement il n'y avait pas de concours cette année-là (1858). Quelques travaux lui étant arrivés, il resta au pays jusqu'à l'année suivante. Il faisait des petits portraits peu payés; mais, en comparant ce présent à son passé d'hier, aux quelques années qui s'étaient écoulées depuis son départ de sa ville natale, il était heureux.

Enfin l'époque du concours arriva. Carolus Duran y prit part, et, fort remarquable dans les épreuves, il fut choisi parmi les concurrents. Il

repartit donc pour Paris, où, grâce à sa petite pension de 1,200 francs, il put désormais manger tous les jours et travailler à devenir quelqu'un.

Cela dura jusqu'en 1861, époque où, pour la première fois, devait avoir lieu un autre concours. Il s'agissait alors, pour Carolus, d'aller à Rome. Le chevalier Wicar, peintre lillois du temps de David, avait légué, en même temps que la belle collection de dessins qui porte son nom et la fameuse *tête en cire,* — le plus beau morceau de sculpture de la Renaissance, — une maison dont les revenus accumulés devaient, à une certaine date, produire une somme suffisante pour envoyer en Italie un peintre et un sculpteur. Carolus se rendit à Lille, où, au débotté, il apprit que, grâce à la calomnie, on lui avait retiré sa pauvre petite pension. Il fallait vaincre ou retomber dans la misère complète.

Après toutes les épreuves, il fut nommé premier. Seulement il fallait que le jugement fût ratifié par le Conseil municipal, lequel ne devait se réunir qu'un mois après. Alors commença une campagne menée par un des membres du jury, qui avait le jeune artiste en horreur, simplement parce que les tendances d'art de Carolus Duran étaient réalistes et qu'il aimait la nature plus que la tra-

dition, cette tradition en dehors de laquelle il n'y avait point de salut, selon le juge en question.

Malgré une telle opposition, le jugement fut ratifié, et Carolus Duran quitta Lille peu de temps après. Il s'arrêta à Paris pour faire ses adieux à sa mère et à sa sœur, et fila sur Marseille, où il voulait prendre le bateau des Messageries pour Civita-Vecchia.

Alors commencent les quatre années d'idéal, vie modeste, presque pauvre. Le pensionnaire n'avait pas deux cents francs par mois pour vivre, deux cents francs sur lesquels, grâce au change, on faisait encore une retenue de vingt-cinq francs pour former un petit reliquat au retour; ce qui lui laissait à peu près cent soixante-quinze francs par mois. Il fallait avec cela se nourrir, s'habiller, s'entretenir, payer les modèles, les toiles, les couleurs, et voyager, si l'on ne voulait se contenter de voir Rome. Mais, bah! Carolus était satisfait. Comparée à l'existence de la veille, cette *vita nuova* était le paradis et le luxe.

Et puis vingt-quatre ans, et l'avenir devant soi! L'Italie d'abord! L'enthousiasme et la flamme! Le voyage fut comme un beau rêve.

« Je me souviens qu'à Gênes, nous disait Carolus, après avoir passé la journée à parcourir la

CROQUIS DU PORTRAIT DE M. ÉMILE DE GIRARDIN

Par M. Carolus Duran.

ville, j'étais revenu à bord avec deux magnifiques bouquets qui m'avaient ravi. Je me retrouvai sur le bateau, au coucher du soleil, sous une atmosphère tiède de printemps, bien que nous fussions au mois de février. La journée avait été superbe; le soleil, dont je n'avais eu qu'une passagère caresse à Marseille, m'avait baigné toute la journée, et pour son adieu nous envoyait ses plus splendides rayons. Tout était calme, la mer était tranquille, paresseuse même; le ciel, qui s'obscurcissait, allumait des millions d'astres, et Gênes lui répondait en illuminant de toutes parts son amphithéâtre. »

Eh bien! ce soleil ne quitta point, si je puis dire, le peintre durant son séjour en Italie. Que de chers souvenirs il y a laissés! J'ai trouvé de lui une étude de moine robuste et saine, faite à cette époque. Il s'était installé à Subiaco, chez les franciscains, et y vivait en véritable artiste du XVIe siècle, courant la montagne, passant huit mois dans ce labeur et dans ce rêve; puis à Rome, isolé, laborieux, il travaillait encore. Promenades à cheval, études de la vie, voyages à Venise, à Padoue, retour à Rome, Carolus cherchait, aspirait l'art par tous les pores, jetant déjà sur la toile l'esquisse de la *Dernière Heure du*

Christ, et trouvant dans la campagne romaine le tableau poignant de *l'Assassiné*. Et après Rome, Naples, Sorrente, Pæstum, Pompéi, la rencontre du paysagiste Français; beaucoup d'esthétique sous la treille, les bains de mer, les causeries d'art en marchant; — enfin le retour en France et la rentrée à Lille avec dix francs pour toute fortune. C'était le beau temps, et toute cette époque est encore ensoleillée de gaieté, de fièvre heureuse, de jeunesse et de foi.

L'Assassiné, aujourd'hui au musée de Lille, fut le premier succès de Carolus Duran. L'œuvre est robuste, la peinture solide. Carolus n'avait pourtant pas encore eu sur le front l'éblouissement de Velasquez. Il allait bientôt partir pour l'Espagne et visiter Barcelone, Saragosse, Madrid. A Madrid il fut comme secoué par Velasquez. Saisi aussi par cette fière nature espagnole, si bien faite pour son tempérament, il demeure cinq mois et demi à Tolède. A son retour à Paris il se marie, épouse cette séduisante et supérieure Mme Carolus Duran, qui est elle-même une artiste de race, un peintre de talent rare, et il expose, en la prenant pour modèle, la *Dame au gant*, un chef-d'œuvre de modernité et de vie, aujourd'hui au Luxembourg.

Il faudrait citer, vers la même époque, ses tableaux intimes, vécus et charmants, ses études d'enfants d'après ses adorables *babys;* des éclats de rire à la table de famille, une *Fin de repas;* des portraits aussi, celui de M. Edouard R... et celui de Mme Feydeau, un chef-d'œuvre. La guerre arrive. Que de souvenirs pendant le siège! Il esquisse cette toile admirable, aussi féroce qu'un Goya, qu'il appelle *la Gloire.* Des monceaux de morts, des membres épars, sur lesquels l'aurore se lève. Pendant la Commune il est à Bruxelles, et exécute un de ses plus beaux portraits, la *Dame rousse* exposée au Salon de 1872.

Ce Salon de 1872 fut pour l'artiste un triomphe absolu. Médaillé en 1866, 1869 et 1870, il allait obtenir une première médaille et être décoré la même année.

Les deux portraits exposés par M. Carolus Duran, disions-nous alors, sont l'étonnement des uns et l'admiration des autres. Nous sommes, nous, parmi ceux qui admirent et qui trouvent dans cette peinture ardente et superbe le véritable accent moderne, le mâle relief de la vie. M. Carolus Duran, après sa *Femme au gant*, après le *portrait de Mme F...*, expose deux portraits de femmes, de ton aussi différent que les tempéraments mêmes qu'il a transportés sur la toile. Nature solide et résistante, animée d'une volonté merveilleusement servie par ses nerfs à la fois impressionnables et forts, M. Carolus Duran est, de tous les jeunes peintres, celui qui regarde l'avenir avec le plus de foi et qui a le droit de lui demander

davantage. Il a dépassé de peu d'années la trentaine : brun, la chevelure puissante, une barbe cavalièrement retroussée à la Velasquez, l'œil résolu, violent et bon, M. Duran porte en sa tête tous les espoirs des générations nouvelles, décidées à rompre avec leurs aînées et à faire enfin leur œuvre, si le mauvais sort ne s'en mêle pas.

C'est une merveille de coloration, de lumière et de vie, que le portrait de femme rousse qu'expose M. Carolus Duran. Sur un fond d'un bleu à reflets vert de mer, dont la note correspond à la teinte verte du tapis, la figure de Mme ***, assise sur un canapé de satin de couleur de tabac, se détache avec une couleur inouïe. La tête, d'une intensité de vie si surprenante, emprunte je ne sais quelle lumière nouvelle d'un éventail cerise que Mme *** tient à la main. Cette tête est rousse et vulgaire, mais inoubliable, grâce au peintre, et tout l'intérêt du tableau est dans cette physionomie, dans cette bouche, où le sang court sous l'épiderme des lèvres, et dans ce regard profond. Le satin mauve de la robe, relevé de velours noir, le nœud de soie jaune, la dentelle, l'admirable gant de peau de Suède gris et lâche qui s'enroule autour du bras gauche, tous ces détails matériels qui composent un si étonnant ensemble, ne servent qu'à faire courir et monter la lumière jusqu'à cette tête, qui vit littéralement, dont les narines du nez palpitent, qui est puissante et saisissante comme un Rubens. Voilà bien le portrait moderne, la violence de nos couleurs, le *sublimé* de notre civilisation.

M. Duran a pour système de dégager d'un modèle la note dominante, et d'appuyer sur cette note de façon à accentuer jusqu'à l'extrême la physionomie qu'il veut rendre. Aussi, rien d'évité, d'adouci, d'habilement dissimulé. Tout est net, absolu, franc jusqu'à devenir brutal; tout est voulu, et l'impression qui se dégage de cet art viril est une impression singulière de vitalité et de puissance.

Dans le portrait de la *Dame rousse,* nature du Nord ardente et superbe, M. Duran avait accumulé les tons crus et forts, en les harmonisant dans une gamme violente; il a fait le contraire, dirait-on, dans le portrait de femme qui sert de

pendant au premier. Là, la couleur est argentée, la lumière est comme adoucie. Au milieu d'un parterre, et comme une grosse fleur vivante parmi d'autres fleurs, une femme grasse et souriante se tient debout dans une robe de soie grise, garnie de velours noir brodé de rose, une dentelle jaunâtre admirablement peinte courant le long de la jupe. Une verveine à la main, Mme *** se retourne en regardant le public. La chair des bras et des épaules est adorable, saine et vivante. Parmi ces azalées, ces hortensias, ces jacinthes, dans cette atmosphère grise, sur ce tapis, cette femme paraît vraiment vivante. La vie, voilà encore une fois ce qui est la qualité maîtresse de M. Carolus Duran. Tout cela palpite, respire, est animé; ces chairs vivent, ces fleurs embaument, ces étoffes frissonnent : que cette palpitation vraie laisse loin derrière elle les toiles savonnées et léchées de la plupart des autres portraitistes!

Carolus Duran, *élève de Souchon*, dit le livret. J'imagine que l'artiste met une certaine coquetterie à proclamer le nom de son maître. Jamais instituteur plus obscur ne créa un élève plus en évidence. Carolus Duran est Lillois; il a sa maison natale sur cette vieille place du Rihour, d'aspect si curieux, où les *vinaigrettes* stationnent encore comme en plein XVIIIe siècle. Dans les veines de plus d'un Flamand on retrouverait du sang espagnol. Et n'est-ce pas un tempérament tout castillan que celui de Carolus Duran, brun, énergique, rapide, résistant et hardi? L'homme est de taille moyenne, plutôt grand, bien pris, nerveux et fort, les cheveux noirs, divisés en deux au milieu du front et bouclés, entourant un visage fièrement creusé, les moustaches hérissées. Les yeux flamboient; leur intensité de vie est tout à fait singulière et profonde. Français d'allures et d'esprit, homme du Nord par la naissance, Carolus Duran est essentiellement un Méridional par la verve et la tournure. Carolus est le latin de Charles, son véritable prénom serait Carlos.

Bien peu d'artistes ont été doués comme l'auteur de cet *Assassiné* qu'on voit au musée de sa ville natale. Il est peintre, et il pétrit la glaise comme il manie le pinceau. Beau tireur,

sa lame vaut son crayon; musicien, une guitare traîne dans quelque coin de son atelier, et entre deux tableaux le peintre chantera la *Medjé* de Gounod ou quelque *séguidille* andalouse. Ardent, avide de tout connaître, de tout savoir, de toucher à tout, de donner à toute chose son coup de pouce, Carolus Duran se répandrait au point de se disperser, s'il n'avait pour toutes ces choses des aptitudes étonnantes et une faculté de concentration vraiment prodigieuse. Il est à la fois mondain et recueilli, travailleur acharné, quittant sa toile pour aller répéter quelque vaudeville au club des Mirlitons, se reposant de son labeur quotidien en faisant quelque écrasant assaut d'armes, heureux de ces changements à vue, de ces perpétuels renouvellements, de ces occupations disparates qui font de sa vie dix existences différentes. Mais le fond de sa nature, c'est l'intimité, la causerie, l'existence pleine de rêves, entre sa femme, ses deux petites filles et son fils nouveau-né; la tête pleine de projets, et l'œil sur ce merveilleux océan de verdure qui s'agite sous ses yeux, et qui est le jardin du Luxembourg.

Carolus Duran, on le devine à ses tableaux, a le travail facile et prompt. Il se collète, pour ainsi dire, avec sa toile. Il peint debout s'escrimant avec son pinceau comme avec une épée, allant et venant, marchant à travers l'atelier, se reculant pour mieux juger de l'effet obtenu. Cette gymnastique est toute personnelle et très caractéristique. Son grand atelier du passage Stanislas est toujours plein de portraits commencés, fillettes adorables, grandes dames élégantes, sans compter les projets, les esquisses, les études anciennes, les aquarelles rapportées des bords de la mer, et parfois les toilettes de Wortht traînant sur quelque divan et attendant le modèle féminin.

Les portraits de Carolus Duran donneront à l'avenir la note exacte des *mondanéités* de la vie moderne dans toute leur vigueur, leur hardiesse. Ses peintures sont comme la floraison et l'explosion de notre luxe et de nos séductions. Sa couleur est vigoureuse et saine. Il procède par touches puissantes. On devine en lui l'admirateur passionné de Velasquez, le grand maître de la vérité, le peintre des infantes et des nains, des

mendiants et des filandières, d'un duc d'Olivarès et d'un ivrogne, d'un Christ en croix et d'un Vulcain forgeron.

Nous avons reproduit ce portrait parce qu'il est pris sur le vif et donne bien la *note* du talent hors de pair de Carolus Duran. Au reste, à plusieurs reprises et avec le même soin, nous avons pris à tâche de peindre, autant que nous l'avons pu, ce maître sympathique et si magnifiquement doué.

En 1874, M. Carolus Duran avait réclamé et obtenu le droit de faire, avant l'exposition commune, une exposition particulière et personnelle au cercle des Mirlitons. L'entreprise n'était pas sans danger; mais elle a tourné à sa gloire. On a vu quelle harmonie intense pouvaient produire trente ou quarante toiles aussi vigoureusement peintes, placées les unes à côté des autres. C'est un prodige de vie que les portraits de Carolus Duran. Il ne m'appartient pas de parler de tous, puisque mon nom figure parmi ceux qu'il a exposés, mais je ne saurais trop louer cette santé du pinceau, cette solidité et cette sûreté de main, cette franchise, ce sentiment de la vie moderne qui font les qualités mêmes du peintre : l'art intime, voilà le but de Carolus Duran, et il l'atteint sûrement et sans chercher, comme d'un bond.

Les curieux se plaisent à chercher dans ses toiles les personnalités parisiennes : *Mme Goldschmidt, Mme Maurice Richard, M. de Lescure*, une esquisse de *Mlle Lloyd,* dans le *Diable boiteux* du prologue de *Turcaret, M. Ph. Burty, Mme Feydeau,* etc.

Un chef-d'œuvre, c'est le portrait en pied de Vigeant, le maître d'armes du *Mirliton,* bien campé, hardi et le regard franc sans bravade.

Le peintre a exposé aussi des études d'enfants d'après ses deux petites filles : je ne connais rien de plus exquis. L'en-

fant qui rit au coin de la table, et veut saisir de ses petites mains la perruche qui court sur la nappe, est un morceau achevé de naturel et de charme. On peut dire que dans cette exposition particulière, personnelle, Carolus Duran aura grandi. Il apparaît comme un paysagiste étonnant dans ces études de marine faites à Trouville, et aussi comme un compositeur plein de nouveauté dans la *Tentation* de cette sainte qui se réfugie aux pieds du Christ pour ne pas voir la charnelle vision qui l'obsède. On peut louer encore comme une chose capitale cette esquisse, datée 19 décembre 1870, qu'il a appelée *la Gloire*.

Je crois que le peintre a jeté sur la toile cette vigoureuse impression après avoir vu le combat de Champigny. Le lendemain de Buzenval, nous étions ensemble sur le terrain plein de morts, lorsque Carolus Duran nous parlait de ce tableau futur : *la Gloire!* Un moment nous nous rapprochâmes de ce mur sinistre contre lequel tant d'efforts étaient venus se briser, et derrière lequel gisaient encore tant des nôtres. Carolus Duran jeta un coup d'œil sur ces cadavres, et, parmi eux, roulé dans sa capote brune, crispe, les cheveux noirs frisés, il aperçut un mort qu'il crut reconnaître.

« Je suis sûr que c'était Regnault », m'a-t-il bien souvent dit depuis.

Quelques pas plus loin, nous trouvions l'acteur Seveste qui souriait, et qu'une voiture emportait à l'ambulance, — au cimetière!

Carolus Duran s'en est souvenu.

La Gloire! Un matin d'automne : des coteaux pleins de morts, une aurore mouillée et souriante, des cadavres entassés, l'antithèse d'une journée qui se lève paisible, sereine, et qui éclairera les sanglants débris de la boucherie de la veille : des chevaux morts, des roues brisées, des jambes coupées, des corps hachés, un entassement sinistre et rouge. Regardez, c'est la guerre! Saluez, c'est la gloire! Le jour où Carolus Duran aura de cette esquisse fait un tableau, il aura ajouté une saisissante page à l'histoire de l'art. Tel qu'il est, ce morceau est déjà une chose qu'on n'oublie pas.

Carolus Duran n'est pas seulement portraitiste; il a voulu prouver, « lui aussi », que son talent pouvait résister à cette pierre de touche : l'ACADÉMIE, le nu. S'il m'en souvient, il nous en parlait déjà en mai 1872, lorsque nous fondâmes cette réunion d'artistes et de littérateurs qui deviendra peut-être célèbre, l'avenir aidant, sous le nom de *la Macédoine*.

Depuis lors, Carolus Duran avait toujours poursuivi son rêve. Lorsqu'il peignait sa *Rosée*, l'artiste l'exécutait en pleine lumière, à Fontainebleau. L'été passant, le froid venant, Carolus Duran fit construire une serre pour conserver le modèle en plein rayon lumineux, et aussi pour l'empêcher de grelotter. C'est la façon dont cette toile a été exécutée qui lui donne cette lumière venant de tous côtés, de droite, de gauche et du fond même du tableau. La figure s'enlève dans l'air même. Et quel charme des yeux que ces verts feuillages, ces herbes, ce ciel souriant! C'est la première caresse d'avril, c'est le balbutiement du renouveau! Que dit le proverbe? *Frais comme de la rosée!* Carolus Duran l'a réalisé sur la toile.

Mais, pour juger de la façon dont est doué l'artiste, il faut regarder tel buste de bronze qu'il appelle *le Pisan*. Carolus Duran manie l'ébauchoir comme le blaireau. Il y a une intensité profonde de vigueur et de volonté dans cette figure d'oiseau de proie du XVe siècle, les cheveux abondants et partagés des deux côtés du front, le nez recourbé comme un bec d'aigle (comme celui du grand Condé qu'on voit à la sculpture, au Louvre), la bouche crispée et le regard féroce. C'est, dans une figure, toute la reconstruction du passé féodal italien. Je le connais, ce Pisan; il a combattu contre Florence, il a versé le sang et le poison, il a déchiré l'ennemi, il a lutté jour par jour contre le voisin avec l'acharnement sinistre de Caïn se jetant sur Abel, amoindrissant l'Italie pour agrandir Pise, et prenant pour patrie la seule terre de la tour penchée et du Campo-Santo. Cette œuvre d'art a la valeur d'une page d'histoire. Ce bronze est éloquent comme une chronique du passé.

Avant de signer ce bronze, Carolus Duran avait sculpté le buste de sa femme et celui d'une de ses filles. Il y a du sang

artistique dans la famille; sous ce titre : *Portrait d'enfant, miniature,* Mme Pauline Carolus Duran a exposé le portrait de cette même petite *Marie-Anne,* que le peintre nous a montrée si ravissante avec son chien. La miniature est charmante et vaut le pastel du même auteur, que nous avions rencontré au Salon en 1873. Et c'est ainsi qu'on travaille, côte à côte, dans ce vaste atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs.

Carolus Duran, élève de lui-même, a une passion, Shakespeare. Il a une devise qui pourrait être celle de Sainte-Beuve: *Truth* (le vrai). Avec de telles admirations, on peut être élève de Souchon; j'entends qu'on peut se passer de maître. « Je n'ai pas besoin d'aïeux, je suis un aïeul », disait le maréchal Lefebvre.

L'Exposition universelle de 1878 fut pour Carolus Duran une glorieuse date encore, et nous en sortions avec une admiration nouvelle pour son œuvre. Il nous apparaissait à la fois historien et romancier par l'analyse des sentiments et les types. N'est-ce pas comme l'histoire du second empire que nous a contée M. Carolus Duran avec son portrait de Mme Feydeau, son portrait de Mme de Pourtalès, sa *Dame au gant,* si belle, si vivante et si simplement posée? Nous retrouvions au champ de Mars la plupart des toiles que nous avions applaudies : *Au bord de la mer* (Mlle Croizette), *l'Enfant bleu*, *Dans la rosée*, le portrait respirant, pensant et écrivant de M. E. de Girardin, et cette adorable *Marie-Anne* Carolus Duran, brune et souriante, qui est un des chefs-d'œuvre du peintre.

A toutes ces toiles célèbres Carolus Duran avait joint un *Portrait de Gustave Doré,* assis, le pinceau à la main, en vareuse de travail, découpant son alerte physionomie sur une draperie verte qui était une merveille d'exécution.

On n'avait pu montrer là le magnifique plafond lumineux, séduisant et clair, plein de poésie, bleu comme un printemps et séduisant comme la femme et les fleurs qu'il y mêlait, que Carolus avait exécuté pour le Luxembourg : la *Gloire de Marie de Médicis ;* — et le grand portraitiste allait bientôt, avec sa *Mise au tombeau*, ajouter à son œuvre une maîtresse toile d'un dramatique achevé, d'un sentiment profond, d'une irrésistible douleur, et qui lui eût valu la médaille d'honneur si, dès le Salon de 1879, l'admirable *Portrait de Mme Vandal* ne la lui avait pas assurée.

Nous nous rappelons avec quelle éloquence convaincue Jules Dupré, arrêté devant cette merveilleuse interprétation ou *vivification* de la figure humaine, nous en faisait ressortir les beautés supérieures et le tour de grande race. Depuis, Carolus Duran a exécuté, en Russie et en Portugal, de superbes portraits dont nous ne connaissons que les photographies, qui laissent deviner des pages de premier ordre. Tel portrait de

comédienne envoyé en Amérique, — une blonde exquise, debout et effeuillant des roses, — nous a paru la poésie même de la tendresse rêveuse, comme le portrait de la *Marquise Anforti* était la splendeur de la chair. Ces diverses toiles, le portrait de la marquise excepté, n'ont pas été vues du public français, et c'est dommage. Mais Carolus Duran est assez riche d'œuvres et de triomphes pour se passer de ces succès-là. Il est de ceux qui se mettent tout entiers, comme les vrais grands maîtres, dans un coup de pinceau.

M. Carolus Duran est le plus vibrant et le plus hardi des peintres de la figure humaine. Il exposait, par exemple, il y a trois ans, avec un de ces magnifiques portraits de femmes qui ont fait sa réputation, un caprice de peintre d'une fantaisie charmante et d'une réalité supérieure. Le portrait est celui de Mme Ernest Duvergier de Hauranne, ou plutôt de Mme Graux, et cette figure imposante, debout dans sa robe noire sur un fond bleu, a quelque chose d'altier et d'attirant à la fois. L'œil est étrange, d'une fixité troublante, et ce beau visage de blonde sévère est rendu, dans son calme pensif, avec toute la *maestria* du peintre.

Le caprice, c'est *Un Futur Doge,* un enfant vénitien du XVIe siècle, Beppino, un petit bébé

d'un blond de soie de cocon, regardant, étonné, devant lui, rose dans sa robe rouge lamée d'or qui se découpe sur le rouge du fond. Ce joli visage de poupon engoncé dans cette robe princière, sous un bonnet du *temps*, comme on dit, est bien la plus adorable des peintures, et il y a là autant de charme que de crânerie. Velasquez se plaisait à ces tours de force : un pape au visage érubescent et vêtu de pourpre sur un fond rouge. Mais Carolus Duran, en peignant son *Futur Doge,* ne s'est pas le moins du monde préoccupé des tours de force du maître espagnol. L'été dernier, il avait acheté tout un lot de magnifiques étoffes hindoues ou persanes, et, avec elles, cette robe et ce bonnet authentiques de petit patricien de Venise. La richesse de ton de cette robe rouge l'avait mis en goût de la peindre ; il a cherché un modèle d'enfant dont la chevelure couleur d'épis pouvait former comme une antithèse d'or fin à cette pourpre, et il a enlevé avec une vigueur étonnante cet enfant rose tenant des roses, fleur de chair offrant un bouquet. Carolus Duran n'a jamais fait mieux que ce morceau, tout à fait particulier dans son œuvre et d'une saveur spéciale. C'est là comme le *résumé* charmant de ces portraits d'enfants aux clairs regards dont il a enrichi

bien des logis et qui font penser tous au joli mot de Léon Gozlan : « L'enfant est doublement séduisant, moitié fleur, moitié fruit. » A côté de ce portrait de Mme Graux, qui est une de ses plus belles pages, ce *Beppino* souriant, titubant, somptueux et drôle, est bien la plus délicieuse des visions évoquées par le peintre. Et quelle vaillance, quelle élégance de bon aloi et quelle santé dans ce pinceau !

Depuis, nous le répétons, par sa *Mise au tombeau* (Salon de 1882) et sa *Tentation* (Salon de 1883), il a imprimé avec plus de puissance encore sa griffe léonine dans l'art contemporain. Il y a dans ces œuvres où la pensée s'allie à une exécution magistrale, des accents passionnés, poignants et entraînants, d'une robustesse et d'une poésie singulières. C'est, par exemple, une invention supérieure, un rêve de poète réalisé par un coloriste hors de pair, que la vision de ce Moine apercevant, sur la croix qu'il adore, se détacher, au lieu du Christ émacié, le corps blanc et nu d'une belle pécheresse.

Nous voudrions nous arrêter devant ces toiles d'une virtuosité entraînante, mais l'esquisse a déjà rempli son cadre. A peine nous reste-t-il le temps d'indiquer chez ce maître, jeune encore et dont

l'œuvre grandit, une ardente éloquence, une vigueur vaillante dans l'enseignement parlé qu'il donne à ses élèves. On pourrait publier et ses *leçons* et sès *lettres*. On y trouverait, en même temps qu'un esprit chevaleresque, un écrivain de race. Bon, dévoué à ceux qu'il aime, serviable, entraînant, ami du bruit, —plus ami, en réalité, du travail, de l'intimité et du foyer, — ce Carolus Duran, qui se dépense avec une prodigalité géniale, a cependant pris pour devise : « *Aimer la gloire plus que l'argent, l'art plus que la gloire, la nature plus que l'art.* »

Et, en les aimant, il se fait aimer. Artiste, il marche au premier rang ; homme, il est certes un des meilleurs, et, camarade, un des plus loyaux de ce temps-ci.

J. C.

Imp. Jouaust et Sigaux.

JULES DUPRÉ

Jouaust, Ed.

JUL[illegible]

J[illegible] le p[illegible]
de p[illegible]
une supériorité [illegible]
l'École flamande [illegible]
temporains [illegible]
Hobbema. Ti[illegible]
pinceau de Corot [illegible]
buée argentée des heur[illegible]
qu'une clochette fa[illegible]
les troupeaux de T[illegible]
disparu, mais J[illegible]
jeune, plus com[illegible]
cette sorte de p[illegible]
de prix à ses œuvres. [illegible] Salons;

JULES DUPRÉ

JULES Dupré est aujourd'hui le survivant le plus illustre de cette grande famille de paysagistes qui assure à la France une supériorité absolue, une gloire durable à l'École française, et met certains *naturistes* contemporains au rang immortel des Ruysdaël et des Hobbema. Théodore Rousseau n'est plus; le pinceau de Corot a cessé de tracer sur la toile la buée argentée des heures indistinctes. Il semble qu'une clochette funèbre ait rappelé au bercail les troupeaux de Troyon. Diaz et Daubigny ont disparu, mais Jules Dupré est toujours là, plus jeune, plus convaincu, plus agité que jamais de cette sorte de poésie tourmentée qui donne tant de prix à ses œuvres. Il n'expose pas aux Salons;

il se tient loin de la foule, dans sa forêt de l'Isle-Adam, qu'il aura illustrée comme Rousseau célébra le Bas-Bréau, et ce qui s'échappe aujourd'hui de son pinceau semble avoir une vigueur plus superbe que ses œuvres primitives, si profondément admirables [1].

Nature d'élite, Jules Dupré a fait passer à la fois sur ses toiles le charme qui le distingue et l'inquiétude artistique qui l'agite. Emporté par la passion du *mieux*, par la fièvre que donne le duel quotidien avec la nature, Jules Dupré n'est pas de ces artistes qui se déclarent satisfaits de toutes leurs œuvres, ni de ces peintres qui se mirent complaisamment dans leurs ébauches. Non. On sent dans tout ce qu'il fait l'appétit d'un idéal supérieur et le respect de la nature et de la vérité. Quelle poésie tourmentée et puissante dans ses couchers de soleil, dans ses ciels orageux, dans ses coins de rivière qui reflètent les grands nuages! Et ses marines! quels chefs-d'œuvre! Cela est solide et fort comme la mer.

Jules Dupré aura mérité, par son respect de son art, par sa conviction admirable, par la sympathie qu'inspire nonseulement son magistral

1. Le nom de Jules Dupré figure, par exception, au Salon triennal (1883).

talent, mais son caractère, ce titre d'*artiste* absolu, de véritable artiste, dont si peu de gens se montrent dignes. C'est depuis longtemps un maître, et j'ajoute un maître qu'il faudrait imiter dans sa dignité autant que dans ses œuvres mêmes, dans son mépris de la réclame et dans le respect qu'il a pour une profession qu'il honore entre tous ceux de ce temps-ci. « Vous êtes le dernier des artistes sincères », lui écrivait un jour Alexandre Dumas fils.

Né à Nantes, en 1811, fils d'un fabricant de porcelaines dont le nom est un des plus vieux du petit village de Parmain, qui fait face à l'Isle-Adam, Jules Dupré a soixante-douze ans aujourd'hui; mais, en dépit de ses cheveux blancs en coup de vent et de sa barbe blanche qu'il porte entière, il est demeuré toujours jeune, vaillant, plein de flamme. On le croirait blond et plus jeune de vingt-cinq ans, lorsqu'en causant sa belle tête de Christ s'anime, sourit, et que ses grands yeux bleus jettent des flammes. Nerveux, mince et élégant, Jules Dupré a cependant toujours et nerveusement travaillé. Mais il est de ces natures vigoureusement résistantes, quoique très affinées, et capables d'une somme de labeur dix fois supérieure à celle que peuvent produire certains tempéra-

ments musculeux. Sa race est la vraie race française, alerte, vivace, infatigable.

On l'arrache difficilement à ce cher atelier des bords de l'Oise, où il s'enferme avec volupté, faisant son feu lui-même en hiver, heureux de sa solitude avec ses ébauches, ses projets, ses tableaux. De grands paysages inachevés, — des études du Limousin ou des bords de l'Oise, — sont accrochés côte à côte avec telle figure de vieille paysanne limousine, peinte autrefois par Jules Dupré et d'un accent singulièrement fier et puissant. On est ébloui par cette couleur superbe. C'est là, le pinceau à la main, que Jules Dupré est heureux. Même le dimanche venu, Jules Dupré travaille une partie de la journée et descend s'asseoir à la table de famille encore vêtu, de son costume d'atelier. C'est sa vie, le travail, et c'est sa joie. « J'ai pourtant fait mes meilleurs tableaux en fumant ma pipe ! » dit-il avec son ironie douce. Il vit peu au dehors, se donnant tout à son art, qu'il honore, et à son intime bonheur, qu'il savoure, plus heureux d'entendre une sonate de Mozart ou d'écouter un ami, de causer ou de lire, que de se dépenser à travers ce *monde* où Buffon disait que, pour quelques minutes de satisfaction, on trouvait des heures de bâillement.

Le père de Jules Dupré l'avait initié à l'art industriel et lui fit donner des leçons de dessin, ce qui développa chez l'enfant son penchant naturel pour la peinture. Venu à Paris, il suivit l'atelier de M. Diébold, et devint rapidement, dès ses premières toiles, un de nos peintres paysagistes les plus estimés. Après avoir débuté au Salon de Paris, en 1831, avec des paysages empruntés à plusieurs sites des environs de Paris et de la Haute-Vienne, il parcourt la France et une partie de la Grande-Bretagne, recueillant çà et là des sujets de tableaux. Parmi ses œuvres exposées, je puis citer : *l'Heure de la soupe;* des vues prises aux environs d'*Argentan* et de *Paris; Vue de cour*, dans la vallée de Montmorency (1833); des paysages des environs d'*Abbeville,* d'*Argenton-sur-Creuse,* de *Châteauroux; Vue d'un intérieur de chaumière,* dans le Berry (1834); des motifs pris dans les *Pacages du Limousin,* à *Abbeville*, à *Southampton* (1835); *Vue prise en Angleterre; Intérieur de chaumière du Limousin* (aquarelle, 1836); *Pont du village de Saint-Paul sur la rivière du Fay,* dans l'Indre; *Pont sur la rivière du Fay;* des vues prises dans le *Bas-Limousin* et en *Normandie; Baigneuses; Animaux passant un gué* (1839); *Pacage; Entrée d'un hameau dans les Landes; Soleil couchant* (1862);

Forêt de Compiègne; la *Route tournante de la forêt de Compiègne; Passage d'animaux sur un pont,* dans le Berry; *Une Bergerie* en Berry; *Marais* dans la Sologne; la *Saulée,* retour du troupeau; *la Vanne, cours d'eau,* en Picardie; la *Gorge des Eaux-Chaudes,* dans les Basses-Pyrénées; *Souvenir des Landes; Route des Landes* (Exposition universelle de 1867).

Jules Dupré a remporté une médaille de 2e classe au Salon de 1833, et une autre médaille de 2e classe à l'Exposition universelle de 1867. — Chevalier de la Légion d'honneur le 11 septembre 1849. — Officier en 1870.

Voilà, en quelques lignes, les grandes dates de sa vie. Mais sa vie même, c'est son atelier, sa famille, ses chers enfants, sa femme si dévouée à sa renommée, sa charmante fille, qui a épousé M. G. Scellier, de Gisors, un architecte dont l'avenir est digne du passé de son aïeul. A vrai dire, le maître paysagiste n'a donc point de « biographie ». Son histoire, c'est son œuvre, et je n'en sais pas de plus glorieuse.

Jules Dupré jouit, à l'heure qu'il est, de sa pleine autorité. Il a la satisfaction, si chère même à l'artiste le plus dédaigneux du succès, il a la joie d'assister à son propre triomphe. Il voit de

ses tableaux, comme le *Southampton,* qu'il vendait jadis 500 francs, atteindre, sous le feu des enchères, le chiffre de 48,000 francs. Jules Dupré, précisément *sous* ce tableau, avait tout d'abord peint une forêt qu'il recouvrit pour économiser une toile. L'expert Haro eut un moment la tentation de faire transporter ce deuxième tableau, ce sous-tableau, si l'on peut dire, sur une toile nouvelle, de façon à en avoir deux, et certes, si le *Southampton* n'eût pas valu aussi cher, on eût mis à exécution cet audacieux projet. Mais on ne risque pas volontiers 48,000 francs par une telle expérience!

Jules Dupré, disais-je tout à l'heure, est médaillé depuis 1833; mais ce qu'on ne sait point, c'est qu'il fut médaillé non pas comme paysagiste, mais comme *peintre de genre;* le tableau qui lui valut cette médaille est *Un Intérieur de ferme;* il a atteint le prix de 20,000 francs à la vente de Faure, et Jules Dupré l'avait tout d'abord vendu 260 francs.

Dupré, le peintre, et je dirais volontiers le poète du Limousin, de la Creuse, de la Picardie, du Berry, des Landes, de l'Écosse, de la forêt de Compiègne et de la forêt de l'Isle-Adam, des cours rustiques, des routes tournantes, des mares où viennent boire les troupeaux à travers les herbes, des pacages pleins de soleil, des ciels trou-

blés, des grands horizons, Dupré aurait fait un peintre de batailles et un peintre de figures. Au musée de Lille, l'admirable *Bataille de Hondschoote*, exécutée en collaboration avec Eugène Lami, l'aquarelliste, est de lui presque tout entière. C'est qu'avant tout il est *peintre*. Tel portrait de lui par lui-même, une esquisse superbe, semble la vision de quelque œuvre d'un Luini ou d'un Léonard moderne. Jules Dupré n'est point de ceux qui prétendent que le paysage peut se passer de l'homme. Ne proposait-il pas, un jour, à M. Guillaume, alors directeur de l'École des Beaux-Arts, une chose excellente et dont les résultats seraient incalculables : — l'enseignement du dessin ayant pour point de départ l'enseignement de la sculpture! Et, en effet, dans la nature, l'homme ou le paysage, tout se présente *en relief*. D'où la nécessité de modeler. Voilà bien pourquoi Titien, Vélasquez, Véronèse, habitués à modeler, ont fait de larges paysages grandioses. Raphaël, au contraire, chez qui l'outil entraînait parfois le cerveau, n'est vraiment grand que dans les petites toiles.

L'origine de ces *Marines*, qui sont, dans l'œuvre de Jules Dupré, quelque chose d'inattendu et d'incomparable, remonte au siège de Paris. En-

DESSIN ORIGINAL DE J. DUPRÉ

fermé durant six mois dans sa maison de Cayeux-sur-Mer, Dupré n'avait devant lui que l'immensité des vagues; il la traduisit sur la toile, et avec la mélancolie puissante de ses tableaux, où, sous des ciels sans merci, de misérables barques sont comme cahotées par la mort, on retrouve l'état même de l'âme du peintre faisant passer toutes les douleurs de l'humanité dans son tableau. Telle marine, que possède M. Edwards, telle esquisse d'un coucher de soleil rouge et jaune, avec des éclats de forge, qu'on a pu voir chez M. Cléophas, à côté de tableaux qui, tout en demeurant profondément originaux, semblent rappeler le ton de Van Goyen, sont des œuvres capitales et d'un intérêt saisissant. J'aime beaucoup aussi l'étude que Jules Dupré a donnée pour la *Vente Jeanron:* rien que la mer, des vagues, leur écume et la transparence de l'eau. On demeurerait là muet, regardant, comme devant la mer elle-même. Jules Dupré se retrouve ainsi tout entier dans le moindre de ses croquis, dans ses ébauches, qu'il signe tantôt *Jules Dupré*, tantôt *J. D.*

Que si nous écrivions une étude plus complète, nous parlerions des procédés matériels du maître. Il finit, par exemple, ses tableaux *par le ciel.* La manière peut sembler étonnante, mais,

quand on fait un dessin, ne l'achève-t-on point par des coups de crayon blanc qui figurent précisément ce ciel? Jules Dupré peint donc comme on dessine. Il dit volontiers, au surplus, qu'il n'y a point de ciel dans la nature : *Le ciel est devant un arbre, dans un arbre, derrière un arbre, il est partout; — le ciel, c'est l'air* [1].

---

1. La palette d'un peintre fait bien connaître l'artiste. M. E. Chesneau a publié le fac-similé des palettes de Delacroix. La palette de Th. Rousseau était ainsi faite :

Les Jaunes.

Blanc d'argent.	Terre de Sienne.
Jaune de Naples.	Jaune indien.
Ocre jaune.	Laque jaune naturelle.

Les Bruns et les Rouges.

Brun rouge.	Momie.
Terre de Sienne brûlée.	Laque brune.
Laque rouge de garance.	Terre de Cassel.
Vermillon.	

Les Noirs et les Bleus.

Noir d'ivoire.	Bleu de Prusse (*encore plus rare*).
Bleu cobalt.	Véronèse vert (*mêlé avec des bruns*).
Bleu minéral (*rarement*).	Émeraude vert (*mêlé avec des bruns*).

La palette de Jules Dupré est arrangée comme suit sur deux lignes :

1re *ligne.*	2e *ligne.*
Blanc de plomb.	Bleu de cobalt.
Jaune de Naples.	Bleu minéral.
Ocre jaune.	Noir de pêche.
Brun rouge.	Laque Robert 5 et 6.
Terre d'Italie *naturelle.*	Jaune indien.
Ocre de rue.	Vert émeraude.
Terre de Sienne *naturelle.*	Vert Véronèse.
Terre brûlée.	Vert de Chelles.
Bleu de Prusse.	Vermillon.
Laque jaune.	Jaune de chrome.
Momie.	Laque fine.
Terre de Cassel.	
Noir d'ivoire.	

Il définit ainsi admirablement toutes choses; aucune conversation, d'ailleurs, n'est plus animée, plus pittoresque, plus nourrie, que la sienne. Sa chaleur d'âme y déborde; l'expression est toujours originale, puissante et imagée. On sent que non seulement Jules Dupré a beaucoup vu, beaucoup rêvé, mais beaucoup lu et beaucoup pensé. Théophile Gautier, qui savait quels trésors d'érudition artistique et de critique personnelle possédait Dupré, le poussait dans ses retranchements pour obtenir de lui des jugements sur les peintres d'autrefois. Par exemple, Gautier *démolissait*, comme il disait, Claude Lorrain, que Jules Dupré trouve divin, pour contraindre le maître moderne à défendre le maître ancien et à vider *son sac* (l'expression est encore de Gautier).

Je le répète, nulle causerie n'est plus éclatante et surtout plus profonde que celle de Jules Dupré; il ne sacrifie pas au *mot*, à la paillette, au clinquant; tout ce qu'il dit est marqué au coin de la réflexion, d'une science élevée de l'Art et de la Vie, et de cette sorte de mélancolie souriante qui est le propre des âmes hautes. Son langage est simple et grand comme celui des forts.

« La nature n'est que le prétexte, dira-t-il, par

exemple, l'art est le but en passant par l'individu. Pourquoi dit-on un *Van Dyck*, un *Rembrandt,* avant de dire ce que le tableau représente? C'est que le sujet disparaît, et que l'individu seul, le créateur, subsiste. En veut-on un autre exemple? On dit communément : *bête comme un chou;* mais qui donc oserait dire : *bête comme un chou peint par Chardin?* C'est que l'individu, l'être humain, a passé par là! »

J'aime cette fierté du créateur regardant en face la créature et la dominant, comme le *roseau pensant* de Pascal domine l'infini qui l'écrase.

« La nature n'est rien, dit encore Jules Dupré, l'homme est tout. Rien n'est bête comme une montagne; un peintre arrive, la regarde, la copie et la déniaise. »

C'est dire que l'admirable paysagiste veut avant tout qu'il y ait une *âme* dans l'art.

Un jour, M. Comte, directeur des postes sous Louis-Philippe, soutenait à Dupré que le daguerréotype finirait par tuer la peinture : « Allons donc! dit le maître, tant qu'on n'aura pas inventé une machine qui aura un cœur et une âme, les artistes n'auront rien à craindre! » Il est d'avis que l'œuvre d'art vraiment digne de ce nom doit être une *création dans la création*, capable de vous prendre,

de vous saisir, de vous entraîner jusqu'à vous faire tout oublier : Don Quichotte, par exemple, dont les malheurs imaginaires vous arrachent sûrement à vos préoccupations personnelles.

Rien n'égale l'éloquence sans apprêt et naturelle comme une source d'eau pure de cet infatigable travailleur, dont chaque coup de pinceau est une pensée. On l'écouterait éternellement, et l'on aurait toujours profit à l'écouter. Ses définitions artistiques, je dirais ses théorèmes, si la forme poétique qu'il leur donne n'excluait toute idée de géométrie, ont une puissance et une élévation qui font autrement comprendre le beau que toutes les pages d'un Winckelmann.

« Toute œuvre d'art, dira-t-il, pour citer encore ses propos, doit partir des sens pour arriver à l'idée, comme un arbre qui a sa cime en plein ciel, mais sa racine en pleine terre ! »

Y a-t-il image plus saisissante, plus belle ? et quel critique, quel poète, eût trouvé cela ?

« Tout ce qui est science, dira-t-il encore, peut s'apprendre, et par conséquent s'enseigner ; mais l'art, qui commence où finit la science, ne s'apprend pas. Il y a des choses que l'esprit même ne touche point. Je défie quelqu'un de m'expliquer ce que veut dire cette phrase : « Il y a *du*

« *sentiment* dans tel tableau. » Sentiment ne veut pas dire, bien entendu, sentimentalité. »

Du sentiment, en effet, chacun est juge à son gré, et peut dire en se rappelant Musset : « J'ai mon cœur humain, j'ai mon sentiment, moi! »

« Qu'entend-on par *être fini?* dira encore Jules Dupré. Une œuvre d'art n'est jamais finie. Rien n'est fini. Une comédie de Molière n'est pas finie, puisque le dénouement en est mauvais! »

Quand il est seul, face à face avec son idéal, qui est celui de Caton, la *splendeur du vrai*, Jules Dupré est silencieux; lorsqu'il se trouve en compagnie de gens qui lui plaisent, quand il se sent compris, aimé, il devient soudain communicatif et laisse volontiers courir sa pensée. Un peintre de paysage, son grand admirateur, M. A. Besnus, a écrit sur Jules Dupré une page saisissante, recueillie par M. Jean Dolent dans son *Petit Manuel d'art*, — volume plus nourri de pensées qu'il n'est gros. Cette page nous montre Dupré, une nuit d'orage, sous les éclairs, accoudé au pont de l'Isle-Adam et regardant la coloration verdâtre du ciel et les lividités des illuminations soudaines : « Dupré, ému, me prenait nerveusement le bras, dit M. Besnus, quand je manquais un effet, occupé que j'étais à regarder un point op-

posé : « Vous n'avez pas vu, disait-il ; que c'est « beau ! que c'est beau ! » Je le regardai dans cette minute où le ciel est d'argent; sa belle tête était convulsée, il pleurait. »

Larmes admirables, larmes de véritable grand artiste, pleurant devant cette nature qu'il domine, mais dont parfois la sublimité semble le vaincre ou défier son génie ! Larmes de créateur puissant que tout émeut de ce qui est superbe : les beaux vers, les ciels orageux ou printaniers, les pensées profondes, la musique, la musique surtout, qui le charme, et avec laquelle il se mesure, songeant, lorsqu'il fait un paysage, à quelque symphonie de Beethoven, un beau tableau devant être une symphonie pour l'œil, comme une belle musique est une symphonie pour l'oreille.

Je trouve dans *l'Artiste* de 1856 un entrefilet qui peint tout à fait Dupré, ce songeur et ce travailleur ennemi de la représentation et de la pose :

M. Jules Dupré, dit *l'Artiste*, s'est enseveli dans la forêt de Compiègne; il y médite plus qu'il n'y compose ses grands tableaux de Saint-Pierre, de Vieux-Moulin, de Battignies, de Pierrefonds. C'est tout ce que je puis vous en dire. Cet admirable paysagiste, dont les œuvres rares sont si recherchées, s'enferme dans sa chartreuse comme dans un mystère. Il creuse l'art; il prétend lui arracher ses secrets les plus enfouis, et trop souvent il brûle des chefs-d'œuvre sous le prétexte assassin que sa pensée n'est pas suffisamment rendue et

que les secrets qu'il cherche ne sont pas assez trouvés. Il y a quelques jours, un négociateur anglo-américain se trouvait auprès de ce génie mélancolique; Dupré venait de détruire plusieurs toiles qu'il jugeait indignes de lui.

« Je vous en eusse donné 50,000 francs si vous aviez consenti à me les vendre, lui dit le visiteur.

— Ma conscience et ma gloire avant tout! » répondit simplement l'artiste.

Il s'est montré aussi puritain de l'art lors de la visite que l'empereur et l'impératrice ont faite à Compiègne, il y a un an. Il n'a point consenti à quitter son atelier. »

L'influence de Jules Dupré a été grande sur ses contemporains, car cette nature, contemplative à ses heures et indépendante, est active aussi, aime à se répandre, à se vouer au talent qui lutte, à le découvrir et à l'aider. Par là l'artiste est non seulement digne d'être admiré, mais aimé; ayant la grandeur, il y ajoute la bonté. C'est lui qui a poussé Ernest Hébert à faire son tableau si populaire de la *Mal'Aria*. Il a ouvert, aplani la voie à Théodore Rousseau. Lorsqu'il parlait de Rousseau, on lui disait tout d'abord : « Quoi! vous admirez cette peinture qui ressemble à une soupe aux herbes? » — Oui, Dupré admirait, et il voulait qu'on admirât.

Une autre fois, il dit à Decamps :

« Je viens de voir un garçon qui, s'il tient ce qu'il promet, deviendra un *vrai peintre!*

— Comment s'appelle-t-il ?

— Troyon ! »

Troyon suivit longtemps les conseils de Jules Dupré. En trois ans celui-ci lui avait indiqué le chemin à parcourir et, depuis, si magistralement parcouru.

Le paysagiste Français nous citait, aussi de Jules Dupré, un trait bien rare : l'admiration effective que Dupré avait, comme je le disais, ressentie pour Théodore Rousseau, alors à ses débuts, pauvre et refusé pendant dix ans aux expositions publiques. Théodore Rousseau vivait alors au cinquième étage d'une maison de la rue Taitbout, seul avec Théophile Thoré, son critique et son compagnon, qui lui insufflait, si je puis dire, l'espérance. M. Français, pour arriver à faire recevoir les tableaux de Rousseau par le jury des expositions, dessinait les croquis des tableaux, les montrait au frère de Célestin Nanteuil, à Nanteuil l'architecte, qui était de l'Institut, et lui disait : « Quand vous verrez ce tableau-là, recevez-le, c'est de Rousseau ! » Mais le jury d'avance devinait, — sentait en quelque sorte, — la peinture de Théodore Rousseau, et à première vue poussait un cri d'horreur. Refusé !

Jules Dupré, déjà en pleine réputation, en

pleine gloire, vendant fort bien sa peinture à l'heure où les autres ne vendaient pas la leur, s'éprit donc de l'art de Théodore Rousseau. Il allait colportant les tableaux du paysagiste, les montrant, s'écriant : « Que c'est beau ! » Il s'y reprenait à trois fois pour faire recevoir un tableau de Rousseau. Il s'oubliait, il oubliait son œuvre pour celle d'un nouveau venu, d'un rival. Combien peu d'exemples semblables à citer dans l'histoire des peintres ! Un seul trait de cette sorte révèle une âme noble, une véritable âme d'artiste. Jules Dupré, encore un coup, a de l'artiste non seulement le talent supérieur, mais, — ce qui vaut mieux, — le cœur haut placé.

Il fit quitter à Théodore Rousseau sa mansarde de la rue Taitbout, il lui loua un atelier avenue Frochot, et là, travaillant côte à côte, les deux maîtres produisirent plus d'une œuvre qui comptera dans notre école moderne. Mais, toujours avec une abnégation admirable, Jules Dupré, plus soucieux du triomphe de Rousseau que de son propre succès, répétait : « Ce Rousseau ! il réalise du premier coup ce que je cherche souvent parfois durant des années ! »

On peut dire, en quelque sorte, que non seulement Jules Dupré a fait son œuvre personnelle,

mais qu'il a, — noble et rare exemple, — mis en lumière l'œuvre de Théodore Rousseau.

Le cri que Dupré poussait devant Rousseau était sincère. « Je mourrai, dit-il parfois, en ayant à peine soulevé un coin du voile et en m'écriant : « Je commençais à peine à voir clair! » Chercheur acharné, Jules Dupré n'est pas, en effet, de ceux qui se contentent de refaire ce qu'ils ont une fois trouvé, comme Corot, qui recommença toujours le même paysage exquis. Il pense avec raison qu'il faut toujours chercher, toujours travailler. Mécontent même de ses chefs-d'œuvre, il songe à des chefs-d'œuvre futurs. « Celui qui ne rêve pas d'escalader le ciel, dit-il éloquemment, passe son temps à plat ventre. » La trace matérielle de ses préoccupations, de ses recherches, se trouve sur ses palettes. Les palettes de Jules Dupré sont célèbres : les couleurs empâtées, dont je citais tout à l'heure la disposition, y forment des bosses multicolores, lourdes, chargées de pâte séchée; on les prendrait pour des cartes géographiques en relief.

On publiera quelque jour le *Catalogue* des tableaux de Jules Dupré, et des eaux-fortes et lithographies faites d'après ses œuvres. Louis Marvy, qui mourut jeune, en a gravé un certain

nombre. Les meilleures lithographies des tableaux de Dupré ont été faites par Français et Mouilleron. A l'exposition de 1867, les douze toiles qu'exposa Jules Dupré donnaient du maître une idée haute et fière : le *Paysage et animaux sur un pont dans le Berry,* la *Forêt de Compiègne,* la *Gorge des Eaux-Chaudes* (Basses-Pyrénées), la *Bergerie dans le Berry,* la *Route tournante de la forêt de Compiègne,* la *Vanne,* le *Souvenir des Landes,* le *Marais dans la Sologne*, la *Route dans les Landes,* la *Saulée,* le *Retour du troupeau,* le *Cours d'eau en Picardie,* résumaient admirablement une vie d'artiste vouée tout entière au beau, et dont les manifestations nouvelles sont souvent plus mâles, plus colorées, plus magistrales, que les chefs-d'œuvre mêmes qui les ont précédées.

Naturaliste incomparable, et dont les deux admirations littéraires, les deux *épées de chevet,* sont Montaigne et La Fontaine, Jules Dupré, comme J.-J. Rousseau, qui *mit,* mais en sentimentalisant, *du vert dans la littérature* (l'expression est de Dupré lui-même), ne s'est pas contenté de rompre avec le paysage classique et ennuyeux du passé : — il a fait passer son âme dans son œuvre, il a combattu pour la vérité, pour la vie en art. Membre

du Conseil supérieur des Beaux-Arts, honneur qui lui arriva bien tardivement, il dut s'y trouver souvent fort isolé, mais il est à lui seul un enseignement et une école vivante, un maître inimitable, et, — en même temps qu'un des cerveaux les plus complets, — un des peintres les plus durables de notre plus ardente époque artistique. Le nom glorieux de Jules Dupré est de ceux qui ne mourront point.

Il n'y a pas longtemps cependant que des œuvres du grand paysagiste figurent dans nos galeries nationales. Ce n'était pas faute d'avoir été poussé par les amateurs et les directeurs des Beaux-Arts, depuis le duc de Nemours jusqu'à M. de Nieuwerkerke. Mais Jules Dupré est un farouche, toujours mécontent de ses visions. Il y a, disais-je tout à l'heure, à l'Isle-Adam, dans son atelier, un paysage immense, commencé depuis trente ans pour le Musée des Artistes Vivants. Aucun maître n'a fait mieux. Il n'y aurait qu'à l'emporter pour le mettre non au Luxembourg, mais au Louvre. Ah! bien, oui! Dupré pousserait les hauts cris! Bien heureux sommes-nous qu'il ne l'efface point dans une heure de mécontentement!

Toujours est-il que le Luxembourg, en rouvrant

ses portes, en 1881, montra de Jules Dupré deux grandes toiles d'une poésie intense, avec je ne sais quoi de fauve et de mystérieux. Le prince Paul Demidoff, pour compléter la décoration de son salon de l'hôtel de la rue Jean-Goujon, — acquis depuis par le duc de Chartres, — avait eu l'idée de commander huit grands panneaux, — des paysages, — à quatre artistes : Corot, Théodore Rousseau, Eugène Fromentin et Jules Dupré. Les trois premiers avaient déjà terminé leur œuvre que Dupré travaillait encore à ses toiles. Le prince Demidoff les voulut à tout prix, même inachevées. On les arracha, en quelque sorte, à l'artiste, et on les emporta à San Donato. C'est de là qu'après la vente elles revinrent à Paris. Elles étaient chez Durand-Ruel, lorsque l'État en fit l'acquisition au prix de cinquante mille francs. Elles sont un des éblouissements du Musée du Luxembourg.

Jules Dupré aura donc eu la récompense de sa vie : — le succès argent comptant et la gloire. Mais il se soucie bien de telles récompenses ! La nature et l'art le consolent de tout. N'est-ce pas lui qui écrivait un jour, admirablement :

« Ne vous laissez jamais abattre ; vous n'en avez pas le droit. Il vous reste une charmante enfant à élever et à produire. Nous avons le même but, faisons tous nos efforts pour l'at-

teindre. Après cela, le bon Dieu fera de nous ce qu'il voudra. Venez dès que vous le pourrez. Il y a en ce moment, dans la nature, un épanouissement de fleurs et de feuillages qui vous ravit et console des misères de la vie! »

Et Jules Dupré, qui a ce courage viril, cette bravoure de l'artiste, possède aussi un charme profond, séduisant et comme féminin, lui, ce Titan épris des chênes. Il est bon, tendre, fort et enthousiaste.

« Ils étaient ainsi, disait Théophile Gautier en parlant de Dupré, ils étaient ainsi, les violents de 1830 : fous de poésie, enragés d'art, éperdus de vérité ! »

J. C.

Imp. Jouaust et Sigaux.

A. VOLLON

Jouaust Sc.

VOLLON

[illegible] peintre :

[illegible] qui ne vit que pour la [illegible]de, ne voit que la peinture [illegible] le faire parler de lui pourvu [illegible] après lui. Il a la passion de [illegible] Dumas fils, qui aime Vollon [illegible] disait un jour : « J'ai là, dans [illegible] de bon [illegible] qu'un amateur m'a [illegible] de lui avoir, pour sa salle à [illegible] tableaux de Vollon. J'ai écrit à V[illegible] répondu. Il travaille sans [illegible] qui lui plaît, et se moque bien de [illegible]

NOTLION

A. VOLLON

VOLLON n'est pas seulement *un* peintre : c'est *le* Peintre.

Voilà un artiste qui ne vit que pour la peinture et, en ce monde, ne voit que la peinture. Il se soucie peu de faire parler de lui pourvu qu'il laisse une œuvre après lui. Il a la passion de son art. Alexandre Dumas fils, qui aime Vollon profondément, nous disait un jour : « J'ai là, dans mon tiroir, des billets de banque qu'un amateur m'a envoyés en me priant de lui avoir, pour sa salle à manger, deux tableaux de Vollon. J'ai écrit à Vollon; il n'a pas répondu. Il travaille sans doute à quelque tableau qui lui plaît, et se moque bien de cet argent-là ! »

Ce que disait là Dumas est d'une exactitude absolue.

En un temps où les artistes parfois les mieux doués sont préoccupés avant toutes choses de la « question de vente », M. Vollon est seulement absorbé par l'inquiétude de son art. Il a réalisé des œuvres définitives dont l'éclat, la couleur, la puissance, braveront le temps, à coup sûr; mais il en rêve de plus vigoureuses encore, et, laissant là bien des toiles plus qu'ébauchées, parce qu'il a trouvé *au delà* de ce qu'elles donnent, il marche sans cesse en avant, acharné au mieux et ne vivant que pour et par cet idéal de peinture qu'il poursuit partout.

Arrêtons-nous devant cette loyale et mâle physionomie d'artiste.

Antoine Vollon a cinquante ans; robuste, entraînant, juvénile, si sa barbe est grise, son œil bleu a vingt ans. On sent en lui une simplicité cordiale et une force vaillante. Né en 1833, dans cette grande et laborieuse cité de Lyon, il a de son pays la mâle robustesse et l'amour du labeur. C'est dans une rue de Perrache qu'il vint au monde. Enfant, il travaillait déjà. Il était graveur; mais l'apprenti, devenu vite bon ouvrier, avait d'autres ambitions que celles d'un émailleur, même habile.

Lorsqu'il entrait dans la cour Saint-Pierre, au Musée, instinctivement il avait des frissons d'art, des tentations de peintre. Être peintre! Quel rêve! La forme des sculptures antiques le charmait; la couleur des maîtres l'éblouissait. Et pourquoi ne serait-il pas peintre? Il quitta l'atelier et fit de la peinture, regardant la nature, sans maître.

Il avait pu s'acheter, à vingt ans, un livre publié à Tours, chez Mame, les *Peintres célèbres,* de F. Valentin, qui a écrit aussi les *Artisans célèbres* et l'*Histoire de Venise.* Et ce livre, il le lisait, le relisait. C'était son guide.

Les premières peintures de Vollon durent avoir la sève même et la solidité où se reconnaît le *don.* Un premier essai, — un premier succès, — un tableau intitulé *Après le bal* et représentant des personnages, un Pierrot, exposé à Lyon, lui donna le courage de venir à Paris. Il arrive, travaille, envoie au Salon un portrait d'homme. Le morceau est puissant; le jury le refuse. Antoine Vollon, comme jadis Théodore Rousseau, a commencé par être condamné par le jury. On trouverait son nom glorieux au catalogue du *Salon des Refusés.*

Depuis, le maître peintre de la nature morte dont les *Poissons* et les *Armures* sont, avec les

toiles d'Henner et le *Bon Samaritain* de Th. Ribot, la gloire du Musée du Luxembourg, a imposé sa renommée à la foule et marche en tête des peintres qui honoreront ce pays-ci. Dès lors, qu'il ait exposé des gants, ou un éventail, ou une boîte de dragées, ou une armure, chaque Salon a été marqué pour lui par un nouveau triomphe.

Lorsqu'au Salon de 1872, au lendemain de nos désastres, la France se retrouva face à face avec ses artistes, Vollon montra avec une vigueur superbe que certaines supériorités, celles de l'art et du talent, ne se réduisent pas, heureusement, en poussière comme des bastions, sous les bombes des canons Krupp.

M. Vollon, disions-nous alors, est un maître dans l'art de peindre, — en la rendant vivante, — ce qu'on appelle la nature morte. Je ne l'ai personnellement aperçu qu'une fois. L'air sympathique et doux, d'apparence presque timide, avec une barbe longue, on sent vraiment en lui un artiste épris de ces fleurs et de ces objets inertes qu'il anime d'un coup de son pinceau.

Le Chaudron, qu'il expose au Salon de 1872, est une merveille de vérité et de couleur. L'intérieur cuivré reluit, en pleine lumière, avec des reflets de rayons solaires. On serait tenté de jeter dans ce chaudron toutes ces salades, ces raves et ces moules amoncelées autour. Une ménagère hollandaise se mirerait dans ce cuivre propret avec une coquetterie satisfaite. Il y a encore là des oignons et des harengs peints à miracle. Deux gros poissons, un rouget et un bar, reposent, avec la lourdeur de la chair morte, sur ce sol de cuisine. Ils

valent, en vérité, les deux admirables *Poissons* que le Musée du Luxembourg a acquis de ce même M. Antoine Vollon. Largement peints, d'un brosse ferme, bravement, en pleine pâte, ils ont le gluant de la nature, et l'on serait tenté de dire d'eux ce que Diderot écrivait de la *Raie dépouillée* de Chardin : « C'est la chair même du poisson, et l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. »

Vollon est étonnant encore lorsqu'il nous rend, avec leur fraîcheur exquise et leurs colorations ardentes, les fleurs fraîches cueillies. Mais ce n'est pas un tableau de fleurs qu'il donnait, en 1872, pour pendant à son *Chaudron ;* c'est un entassement d'oranges, de bonbons, de confiseries et de jouets qu'il appelle *le Jour de l'an.* Cette toile est un prodige de couleur. Vollon n'a pas besoin, pour être un coloriste extraordinaire, de *forcer la note* à la manière de Fortuny ou même de Regnault; il est coloriste né; mais l'ensemble de ce tableau, *le Jour de l'an*, est charmant, et toutes ces couleurs chatoyantes, claires et crues, ces dorures et ces soieries, loin de papilloter, s'harmonisent au contraire avec grâce. Sur un fond d'un ton brun, — une muraille tendue de cuir, — se détachent, entassés sur un tapis vert, les divers *accessoires* du premier de l'an : bonbons et jouets, un polichinelle à la toque rouge, vêtu d'un costume coquet de soie bleue; une boîte satinée, un bilboquet, un mirliton, des oranges, des dragées roses, tout un microcosme de friandises et d'enfantines joies. Ces objets roulent sur le tapis ou sont jetés dans une coupe de cristal qui n'a certes rien du *léché* des coupes de M. Desgoffe, et qui est autrement lumineuse et transparente. Ce tableau miroite, étonne et séduit. C'est un miracle de facture, c'est un tour de force habile, une élégante fantaisie du peintre. M. Vollon a voulu prouver qu'il savait passer d'une rave à un brin de satin sans effort, comme il passait d'un panier de marée à un vase de fleurs. Il a tout à fait réussi, et le Salon de 1872 lui fait, entre tous, grand honneur.

Le temps était déjà lointain où nous pouvions

trouver chez l'excellent encadreur Gredelue, faubourg Poissonnière, des *Bouquets de fleurs* et des *Harengs* de Vollon pour une centaine de francs. Le peintre, laborieusement, avait conquis au soleil sa large place.

M. Vollon, écrivions-nous encore, a lutté comme personne au monde. Lorsqu'il commença à peindre des natures mortes et des fleurs, il vendait, il donnait presque pour rien des toiles qui étaient admirables. Jamais il ne désespéra, jamais il ne tomba dans le métier. Fidèle à l'interprétation exacte de la nature, il travaille constamment d'après le modèle. Ces poissons qu'il nous représente, il faut que, achetés le matin, ils soient peints dans l'après-midi. Mais quelle largeur, quelle vigueur apporte M. Vollon dans cette interprétation des choses mortes! Je ne crois pas qu'on ait achevé un meilleur tableau en ce genre que le merveilleux tas d'armures que M. Vollon exposa en 1870, et qui figure aujourd'hui au Luxembourg. C'est un pur chef-d'œuvre. Il en est de même de ce *Coin de halle* (Salon de 1874), où le chaudron reluit comme celui d'une ménagère hollandaise. Cette peinture n'a qu'un défaut, trop de largeur peut-être et trop d'audace. Mais a-t-on jamais trop de hardiesse dans l'exécution? M. Vollon l'a brossée avec tant de fougue que, laissant le pinceau à un moment donné, il s'est évidemment servi de ses doigts pour *peindre,* — j'allais dire pour *sculpter* — les gros clous du chaudron. On reconnaît dans la pâte la touche des phalanges et (c'est vraiment le cas de le dire) *le coup de pouce* du maître.

Je disais que c'est comme par hasard que Vollon débuta par la nature morte. Son peintre de prédilection, ce n'est pas Chardin, en effet, c'est

Velasquez ou Léonard, — ou plutôt, encore une fois, c'est la nature, hommes et choses, le ciel, les eaux, les êtres, le grand tout, qu'il voudrait traduire.

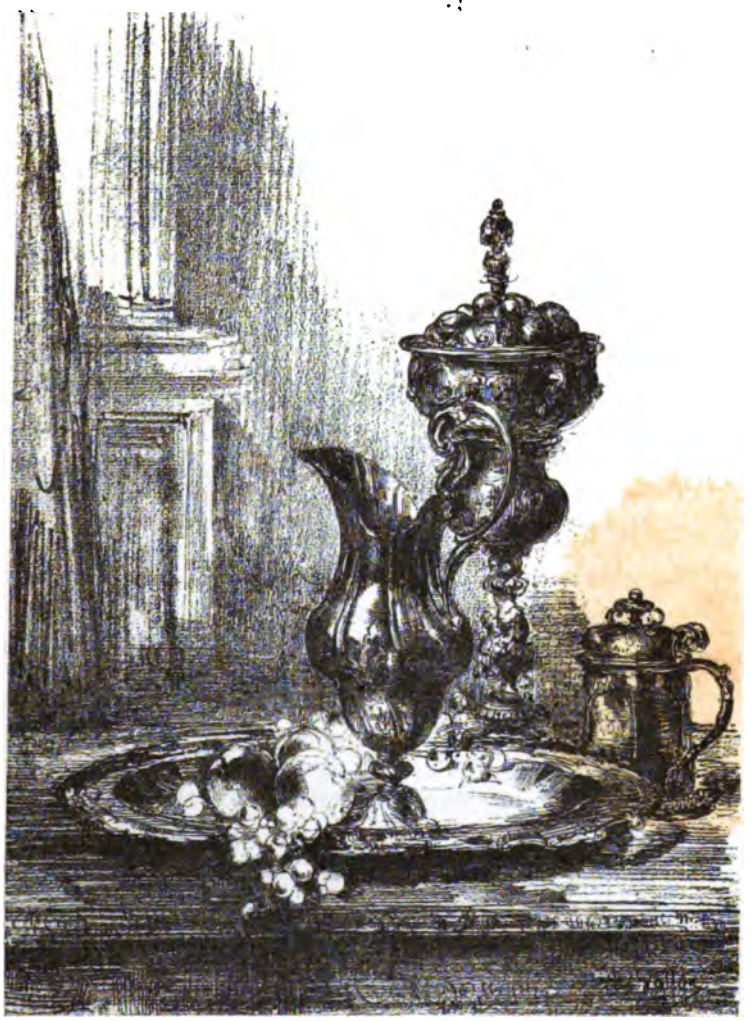
Léonard de Vinci a donné à Vollon la règle ou plutôt le mot d'ordre artistique auquel le maître contemporain s'efforce d'obéir. Dans son *Traité de la peinture* (j'emprunte la traduction de Roland Fréard, sieur de Chambry, 1651), Léonard dit formellement : « La plus excellente manière de peindre est celle qui imite mieux et qui a le plus de conformité au naturel qu'on représente. » C'est précisément là ce que cherche Antoine Vollon. Pour lui, le peintre le plus digne de ce nom est « celui qui donne le plus de relief à sa peinture ». Et le relief même, — c'est-à-dire, résumé en un seul mot, la vigueur, l'accent personnel, la vérité, — le relief, n'est-ce point là une des qualités maîtresses non seulement du peintre, mais de tout artiste, quel qu'il soit? L'écrivain le plus remarquable n'est-il pas « celui qui donne le plus de relief à sa phrase »? Avec cette différence, il est vrai, que la peinture admet certains empâtements de couleur qui, dans les lettres, finiraient par enlever la valeur suprême : la clarté! Les coloristes de la peinture ont un peu nui à la longue aux coloristes

de la phrase. Ne confondons point entre eux les deux arts : la peinture doit *faire voir,* la littérature doit *faire penser.*

Mais lui, Vollon, a cent fois raison de chercher avant tout le *relief*. Il entend que l'air, dans ses tableaux, circule autour des objets, enveloppe ses hanaps ou ses cuivres, soulève le plumage de ses animaux morts, fasse saillir l'or des oranges comme les ciselures de ses orfèvreries. L'air et le relief, voilà ce qu'il cherche, poursuit et trouve. Ses aiguières, ses joyaux d'argent repoussé, ses flacons, ses joailleries, ont sur la toile le « relief » même de la réalité. Antoine Vollon, lorsqu'il s'attaque à quelque orfèvrerie, est le Benvenuto Cellini de la peinture.

Son « peintre » donc, c'est Léonard. J'imagine pourtant que Franz Hals doit le séduire aussi. Il y a du Franz Hals dans la *maestria* avec laquelle il *enlève* une figure humaine.

Franz Hals, comme Vollon, n'eut qu'un maître, je crois, son *œil,* son génie. Le sol fortifiant en art, c'est la réalité, la vie, le vrai puissant et palpitant. Il suffit de regarder autour de soi pour l'apercevoir et pour puiser dans sa contemplation toute puissance. M. Vollon n'a pas feuilleté les traités de mythologie et les livres allemands pour peindre sa *Femme du Pollet, à Dieppe* (Salon de 1876), cette robuste pêcheuse qui s'en va droit devant elle, sur la grève, son panier au dos; il a tout simplement ouvert les yeux et saisi



DESSIN INÉDIT D'ANTOINE VOLLON

(Appartenant à M. Édouard Dufeu.)

ses pinceaux. Quelle belle et robuste peinture! Peut-être manque-t-elle un peu d'air dans le fond, mais la figure elle-même est admirable, et on s'étonnerait que le peintre des *Poissons* et des *Armures* ait si fièrement exprimé la vie, si l'on ne savait que M. Vollon n'est pas un *spécialiste* en peinture, mais, pour tout dire en un mot, un *peintre*, passant tour à tour d'un effet de lumière sur un bout de cuivre à un effet de neige dans une avenue, d'une tête d'homme à un paysage, et quels paysages! coins de Paris, marines, grèves, solitude du Tréport ou grouillement de la pointe Saint-Eustache. La brosse de M. Vollon se plaît à tous les sujets et a campé là, sur la toile, avec cette *Pêcheuse*, une des plus magnifiques figures de l'école moderne. « Bah! disait Édouard Manet (qui cherchait les *mots* et s'étonnait qu'on en fît sur lui), qu'est-ce que la *Femme* de Vollon? un panier qui marche. » C'est mieux que cela, c'est une créature vivante, saine et solide, les jambes cuivrées, les épaules hâlées, les seins robustes, son jupon vert d'eau battant, tout mouillé, sur ses jambes, la chair blanche encore partout où le soleil et le vent de mer ne l'ont point mordue, une laborieuse compagne d'un franc matelot, une perle à l'oreille, et marchant en ressaut, le front humant le vent, son bonnet emprisonnant ses cheveux. Il y a des parties charmantes dans cette savoureuse figure, l'attache du bras, par exemple, et M. Vollon a trouvé là une note puissamment attachante, pleine de la mâle poésie du vrai, et il a signé, signé certes, avec cette *Femme du Pollet*, un de ses meilleurs et de ses plus solides ouvrages.

Eh bien! c'est là ce qu'il veut faire dans l'avenir, *enlever*, avec cette merveilleuse « maîtrise » qui n'est qu'à lui, la figure humaine, comme il *enlève* ses fleurs, ses fruits, ses aciers ou ses argenteries.

Je dirais bien, si Vollon n'était le plus modeste des hommes, et si je ne redoutais de l'inquiéter

en parlant de sa très sympathique et cordiale personnalité, quels sont les rêves du vaillant artiste. S'il les réalise, — et il est de taille à dépasser les espérances de ses amis, — ceux qui l'admirent verront des œuvres supérieures. Je n'insiste pas. Il me serait facile ici de prophétiser.

Improvisateur d'une vigueur rare, prodigieuse, Vollon a parfois le tort, — qui serait une qualité, une nécessité pour tant d'autres, — de revenir parfois sur des œuvres magistralement traitées, nées d'un seul jet comme de magnifiques floraisons écloses en un matin. On n'ajoute rien à un chef-d'œuvre. Le merveilleux portrait d'*Innocent X*, le plus beau des Velasquez, semblait à Henner et à Baudry qui le regardaient, détaché de son cadre, à Rome, une esquisse, tant certains traits ténus étaient tracés comme avec une aiguille, et, de loin, la toile a *la vie* comme pas une au monde.

Vollon, dans une ébauche, est déjà tout Vollon, mais le souci du mieux, voilà, je le répète, sa vertu et, quand il la pousse trop loin, l'écueil de sa merveilleuse organisation. Il y a dans son atelier des esquisses qui, sans une *touche* de plus, mériteraient d'être sur-le-champ accrochées au Louvre.

Par exemple, une Ferme, au chaume coloré, où il se cloître, au Tréport, en été, heureux d'y peindre. C'est là, dans cette ferme, qu'il a jeté sur la toile ce fameux *Morceau de bœuf* aux solidités rembranesques.

Nous disions, à propos d'un autre écorché de Vollon (Salon de 1875) :

Voyez ce magnifique *Cochon écorché,* de Vollon, qui pourrait presque figurer à côté du *Bœuf à l'étal,* de Rembrandt. Quelle couleur ! quelle vigueur ! Comme cela est puissant, hardi, saignant et vrai ! Et les *Armures !* C'est encore un de ces tours de force où Vollon montre qu'en dépit de M. Desgoffe on peut demeurer artiste, et grand artiste, en peignant une nature morte. Ces *Armures,* l'une dorée, l'autre en acier, valent les magnifiques armures du même peintre exposées au Luxembourg. La lumière joue sur ce casque; ce velours est vraiment du velours. La figure humaine que M. Vollon a peinte, à droite, est bien vivante et brille, à côté de ces étincelantes armures, d'un autre rayonnement : celui de l'existence.

A l'Exposition universelle de 1878, Vollon figurait avec un choix de ces maîtresses œuvres, et nous écrivions alors :

M. Antoine Vollon est un de ceux qui auront grandi en renommée à la suite de l'Exposition universelle. On n'a jamais mis plus de vie dans les natures mortes. Paysagiste supérieur, peintre solide de la figure humaine, comme son *Espagnol* maigre et noir, aux doigts osseux tenant la cigarette, — un Goya mieux dessiné, — l'a prouvé au Salon, M. Vollon a su mieux que personne rendre l'éclat d'acier d'une armure

et le gluant d'un poisson. Quel surprenant et magnifique tableau que ces *Curiosités!* Il y a là un entassement de richesses, d'armes, d'*ors* et de jaspes, et M. Vollon a rendu tout cela avec une largeur superbe. Les préciosités de M. Blaise Desgoffe sont des chinoiseries à côté de ces cuirasses, de ces casques traités par M. Vollon avec la grande allure d'un Vélaslasquez. J'ai toujours, en visitant le Luxembourg, fait devant ce grand et beau tableau une station vraiment charmée. Et les *Poissons de mer!* On les prendrait dans la main, on y enfoncerait les ongles; c'est la vérité même. L'admirable *Femme du Pollet*, vigoureuse, saine, hâlée, marchant hardiment sur la grève, nous a paru plus remarquable encore depuis que M. Vollon l'a exposée pour la première fois. Elle se détache avec un accent magistral sur tant de peintures anémiques! Certes les maîtres peintres ne sont pas nombreux; mais, dans notre école contemporaine, parmi tous ceux qui manient le pinceau, je ne sais pas de coloriste plus puissamment doué, plus solide et plus remarquable que ce peintre, dont le moindre morceau est une œuvre.

Nous n'avons pas à donner le Catalogue des œuvres de Vollon. Elles sont trop nombreuses. Il a exposé, depuis 1878, un *Potiron* extraordinaire, merveilleux, dont la pourpre écrasait, tuait toutes les peintures environnantes, — un prodige d'exécution, une gageure de peintre supérieur, et au Salon de 1883 il envoyait deux natures mortes, un morceau de viande (celui qu'il avait peint dans la ferme du Tréport) et un tas de petits oiselets tués dont les merveilleux plumages défiaient toute description. Deux merveilles de la palette.

Mais quoi! on ne peut toujours juger Vollon sur

ce qu'il expose, car il expose, — quand la fantaisie lui en prend, — les premiers tableaux venus qu'il a sous la main, et il laisse partir chez les amateurs bien des paysages exquis, savoureux et puissants, plages humides, études de mer, coins de Paris, qui mériteraient une attention particulière. Ce n'est que *chez lui* qu'on peut connaître Vollon, et ce *home* du maître n'est point banal.

Le logis de Vollon, à Paris, pourrait, comme celui d'Alphonse Karr à Saint-Raphaël, s'appeler *Maison close*. La porte du peintre ne s'ouvre guère. Quand on est un laborieux, on redoute les flâneurs. Il est, à Paris, des milliers de gens qui passeraient volontiers leurs journées à émietter le temps des autres. Vollon, dans son atelier du boulevard de Clichy, travaille toujours, et parfois, comme il le fit il y a peu d'années, loue un coin quelque part dans Paris pour y *piocher* plus à l'aise. Il passa de la sorte, me dit-on, un ou deux mois à deux pas des Halles, ayant sous les yeux ses modèles de nature morte, fruits et poissons.

Boulevard de Clichy, l'atelier est au deuxième étage, avec la signature glorieuse du peintre sur la petite porte : *A. Vollon*. A peine entré, celui qui franchit le seuil est aussitôt comme ébloui. C'est un entassement de toiles, d'études,

de moulages d'après l'antique de morceaux de maîtres, sanguines de Watteau, études de Véronèse, chevaux de Géricault, mendiants de Ribera. Mais ce qui attire l'œil ici, ce ne sont pas les anciens, ce sont les œuvres du maître vivant. Je voudrais essayer de rendre l'aspect de cet atelier, tel que je l'ai vu un matin de juillet de 1883, dans la diversité magnifique des œuvres accrochées ou traînant là. Je ne reverrai plus peut-être les toiles que j'y ai admirées, à moins qu'Antoine Vollon, un jour, ne fasse une exposition spéciale de ses œuvres, ce qui serait pour les amateurs et les artistes une joie des yeux, car la plupart des tableaux les plus importants de Vollon n'ont pas été exposés. Ils quittent, je le redis pour le regretter deux fois, l'atelier du peintre pour aller chez l'acheteur.

Les admirables oiseaux dont je parlais tout à l'heure, ce merveilleux fouillis de plumes aux finesses exquises, traitées cependant avec une largeur si robuste, et l'autre morceau, qui faisaient partie du Salon de 1883, avaient été envoyés par Vollon au dernier moment, presque par hasard, et simplement comme une *carte de visite* au public. Quelle carte de maître!

Mais il a d'autres œuvres chez lui, d'une dimen-

sion bien plus importante et d'un intérêt capital. Je les voudrais pouvoir décrire avant qu'elles nous échappent. C'est d'abord une grande *Vue de Marseille* d'une limpidité et d'un éclat incomparables, paysage merveilleux, d'une qualité de ton tout à fait rare, le « Port Vieux » avec ses bateaux et ses voiles latines, les colorations roses de ses môles et de ses quais, le lointain horizon des montagnes, les entassements de maisons d'où surgit, élégant, le clocher des Accoules. L'eau, la mer, l'atmosphère, sont peintes avec une vigueur rare, et les finesses ici sont achevées. Quelle difficulté dans le *rendu* de ce ciel qui a l'air tout bleu, et où pourtant flottent, dans sa limpidité, des vapeurs vagues, rousses ou dorées, qui sont comme les haleines des fabriques!

Vollon a peint deux fois le *Port vieux de Marseille,* d'abord dans ce tableau considérable par la grandeur de la toile et la valeur de l'œuvre, puis dans un cadre plus étroit, mais fort important encore. Ce sont là deux œuvres maîtresses. Ce qui est merveilleux, c'est la largeur dans l'achevé, ou, comme on voudra, l'achevé dans la largeur, deux qualités pour une qui donnent tant de prix aux Vollon. Les coques des navires reluisent, traitées avec un soin infini, et rien ne sent le léché, le poli

des peintures faibles; c'est la force même dans le charme du pinceau.

Reflété dans la glace, loin du cadre, avec la perspective de l'éloignement, ce *Port de Marseille* donne la sensation même de la réalité. On se croirait devant une fenêtre ouverte sur le *Port vieux*. On est à Marseille.

Ces deux tableaux, qui seront de ses plus célèbres, Vollon les a peints sur nature. Aucun détail n'est fait sans la réalité sous les yeux. Joseph Vernet peut « enlever » comme de mémoire un de ses paysages maritimes. Son art, qui est fort aimable et d'un grand prix, admet ces improvisations; ses décors sont incomparables, tels qu'ils sont. Peut-être un coin scrupuleusement traité sur nature y ferait-il *trou*. De même, dans un de ces paysages de Vollon, le moindre détail fait de *chic*, comme on dit, ôterait-il au tableau sa précision entière. Tout se tient en art. Vollon est l'amoureux fidèle de la nature.

Il la peint telle qu'elle est, mais il la fait, si je puis dire, passer à travers son crible personnel. Un morceau quelconque, qu'on ne regarderait point s'il était réel, devient admirable et inappréciable s'il est peint par Vollon. Voilà, sur cette toile, un melon ouvert, à la chair dorée, parmi des fruits. Il

est immortalisé avec quelques coups de pinceau. Cette grappe de raisin qui pend sur la table, ce n'est plus, dans le cadre, une grappe de raisin : c'est un *Vollon*. Elle survivra assurément à toutes les vendanges. Vollon, plus que personne, nous rappelle le mot décisif de Jules Dupré qui contient toute une théorie d'art : « On dit : *Bête comme un chou !* Mais pourquoi personne ne s'est-il jamais avisé de dire : *Bête comme un chou peint par Chardin ?* »

Je regardais, sur une console où Vollon avait étalé des pêches et des raisins à côté d'une aiguière et d'un pot de faïence chinoise et une mandoline, le tableau que lui inspiraient ces fruits et ces bibelots : en vérité, les pêches veloutées de Vollon, les raisins transparents et comme baignés d'une buée d'argent, le grand pot de faïence, le dos de la mandoline luisant comme les élytres d'un coléoptère, tout cela était plus coloré, plus attirant, plus *vivant* que la nature même. Tout cela se détachant sur un fond vert, un rideau de velours d'une incomparable richesse de ton, donnait aux yeux la sensation d'une harmonie puissante. Ce tableau, que Vollon achevait, est, par sa dimension, son arrangement et sa couleur, un des plus complets que le maître peintre ait signés.

Mais il en signera bien d'autres s'il réalise son rêve.

Il doute parfois, en effet. Il doute de ses œuvres souvent les mieux venues. On l'a vu, au moment de livrer une toile terminée, l'effacer brusquement dans un de ces accès de mécontentement qui font honneur à sa conscience d'artiste, mais que nous devons déplorer, car ils ont dû nous priver déjà de bien des morceaux hors de pair.

On n'a, dans l'atelier de Vollon, qu'à se retourner pour rencontrer un de ces morceaux-là. Telle esquisse de plafond, tel effet de coucher de soleil sur la Bidassoa *enlevé* en trois minutes du haut d'une terrasse d'Hendaye, telle cour de ferme au Tréport et telle vue du Tréport même, grassement peinte, avec la sensation intense de la saine humidité du bord de la mer, sollicitent de tous côtés les regards.

Je me suis arrêté, séduit, devant un bijou : un intérieur de cuisine, traité dans des dimensions assez petites, et où, sur le fond noir, la fontaine de cuivre rouge, les petits chaudrons luisants comme des pièces d'or jaune, les bouilloires jolies comme des orfèvreries et plus précieuses qu'elles, donnent la sensation d'un précieux étalage de joaillerie. On ne se lasserait pas d'admirer ces petites

merveilles d'une facture si savante et si sûre, d'un métallique éclat qui fait songer aux richesses d'un Rembrandt. Vollon a chez lui des bibelots précieux, buires d'argent repoussé, vases et argenterie historiés,—des bibelots de choix,—qui sortent de chez quelque prince comme Demidoff pour entrer chez ce prince de l'art; mais ces cuivres, tombés de son pinceau, sont la vraie bijouterie de son atelier, où le peintre hardi et ardent a, comme partout, mis sa signature, jusqu'à un immense cygne blanc, largement traité, qu'il s'amusa, un jour, à suspendre par la patte pour servir d'enseigne à quelque hôtellerie, et qu'il a gardé.

Mais j'ai noté surtout avec soin deux figures. L'une est celle d'un matelot marseillais, peinte en deux ou trois heures, en 1870, et d'une robustesse stupéfiante, avec des muscles cuits par tous les soleils, au ton de brique ou de cuir, un front entêté, superbe, et des yeux farouches d'une intensité de vie prodigieuse. Ni Vélasquez ni Franz Hals n'ont fait mieux. L'autre figure est un portrait de femme, un adorable portrait, au teint pâle, aux yeux profonds, troublants et charmeurs, des yeux qui rêvent sous un front qui pense, front couronné de cheveux noirs. Cette vision féminine, d'une

grâce incomparable, élégante, songeuse, — avec quelque chose de l'*au delà* d'un Vinci, — se détache dans sa gamme de noirs, sur un fond où des tons de vieil or s'harmonisent et se fondent merveilleusement de façon à laisser apparaître dans toute sa valeur le visage, plein d'un charme tout particulier, de Mme D.

Robe noire traînant sur un tapis de peau d'ours noir. La toile, d'une qualité de ton tout à fait précieuse, est relevée par quelques bijoux, bagues ou bracelets et surtout par les blancheurs aristocrates du visage et des bras. Ce qui est inoubliable, au surplus, ce sont ces noires prunelles, profondes, d'une poésie inquiétante et exquise. Vollon a signé là un des plus beaux portraits de l'École française.

Il a, d'ailleurs, — arrivé à ce point de sa carrière, — des projets et des visions d'art qui nous assurent un Vollon nouveau, si je puis dire, un Vollon appliquant à la figure, aux grandes scènes des labeurs de la mer, le merveilleux talent de peintre qu'il a déployé dans ses poissons, ses armures, son potiron, son quartier de bœuf, ces choses mortes qu'il a à jamais vivifiées par l'art. L'*Espagnol* et la *Femme du Pollet* ont admirablement montré déjà ce qu'un homme tel que

Vollon peut faire. C'est là comme le point de départ d'œuvres nouvelles. Il a peint la nature morte tout naturellement, comme je l'ai dit, parce que ses modèles, mêlés à sa vie quotidienne, ou plutôt qui étaient sa vie quotidienne, se trouvaient là, à portée de ses yeux. Mais, encore un coup, cet homme, c'est « le *Peintre* », — le peintre capable de tout peindre, voulant tout peindre, et possédé, comme tous les grands artistes, de cette rage du mieux et de ce besoin d'élargissement dans la manière qui dénotent les seuls élus.

Vollon, tel qu'il est à cinquante ans, pourrait dormir tranquille sur ses œuvres faites. Il aura place, lui aussi, dans l'histoire des *Peintres célèbres* d'un F. Valentin de l'avenir. On l'enviera, à son tour, comme il enviait les anciens, quand on lira l'histoire de sa vie, histoire virile et simple et qui ne se peut raconter que par ses journées de travail. Plus tard, quelque petit Lyonnais achètera aussi la biographie d'Antoine Vollon et se dira au fond de quelque atelier de la Croix-Rousse : « Je voudrais bien lui ressembler ! »

Par le talent, ce n'est point facile. Vollon a le *don,* que rien ne remplace. Mais on peut sur lui prendre modèle pour le courage dans la vie et la bravoure, et l'ardeur, et la bonté. Père de fa-

mille, allant du foyer à l'atelier, le maître voit grandir un fils, Alexis Vollon, dont il est fier, et qui, épris de l'art, dessine déjà avec la sincérité et la puissance des maîtres primitifs. Et Vollon, qui n'a pas eu de professeur, a laissé libres la vocation et le talent de ce fils. Ainsi, le maître naturaliste (dans le sens *sublime* du mot) vit en plein labeur, en pleine vigueur et en pleine gloire. Des durs souvenirs de ses débuts il n'a point gardé d'amertume, à peine cette souriante mélancolie des bons cœurs qui tâchent ensuite de faire la route plus clémente aux autres, mais se disent qu'après tout la vie, quelles que soient ses revanches, est un fardeau lourd à traîner.

Surtout, ne le prenez pas pour un compagnon amer. Il aurait plutôt l'air jovial. Sa mâle franchise semble n'avoir point de tristesses. Toutes ses joies, il les trouve au coin de la table de famille et devant son chevalet. Quand il a achevé quelque toile qu'il trouve *bien*, il est satisfait. Le reste, succès de gloriole ou d'argent, lui importe peu. « Je tâche de peindre honnêtement, en bon ouvrier maçon! » me disait-il, un jour, gaiement, ironiquement peut-être.

Mais cette peinture-là a sa poésie, comme la fleur, comme le fruit, comme l'éternelle vérité. Et

à côté des Delacroix et des Corot, chez Alexandre Dumas fils, certain cadre représentant des fruits roulant sur un tapis apporte sa note exquise et ses couleurs dignes d'un Louvre. J'oubliais de dire qu'Antoine Vollon, médaillé en 1865, en 1868 et en 1869, est décoré de la Légion d'honneur depuis 1870, qu'il a obtenu une médaille de première classe à l'Exposition universelle de 1878, et qu'il porte la rosette d'officier depuis cette année-là. Mais les récompenses officielles semblent peu de chose lorsqu'il s'agit d'un artiste tel que Vollon. Sa récompense absolue, c'est la grande place que lui garde la postérité, et qu'il occupera, à coup sûr, dans l'histoire de l'Art français — et au premier rang.

J. C.

Imp. Jouaust et Sigaux.

LOUIS LELOIR

1843-1884

LOUIS LELOIR

JEAN [illegible] LELOIR, né
[illegible] encore
[illegible] *Hôtel*
qui fait p[illegible] [illegible]mpiègne ap[illegible]
figuré au L[illegible] *Marguerite*
de *Chrétien* [illegible], de bell[illegible]
murales à [illegible]
d'une chap[illegible] à Saint J[illegible]
bleaux antiques ou religie[illegible]
et d'un art élevé, remarq[illegible]
tion et comme dessin, — [illegible]
de l'art, disait M. In[illegible]
homme aimable, labor[illegible]
respect de tous les a[illegible]
Louis Leloir, dont je [illegible]

L. [illegible]

LOUIS LELOIR

1843 — 1884

JEAN-BAPTISTE-AUGUSTE LELOIR, né en 1809, médaillé en 1839, décoré en 1870, auteur d'un *Homère chantant* qui fait partie du Musée de Compiègne après avoir figuré au Luxembourg, d'une *Marguerite en prison,* de *Chrétiens aux catacombes,* de belles peintures murales à Saint-Séverin, à Saint-Leu de Taverny, d'une chapelle à Saint-Jean de Belleville et de tableaux antiques ou religieux d'un grand sentiment et d'un art élevé, remarquables comme composition et comme dessin, — le dessin, cette probité de l'art, disait M. Ingres; — M. Leloir père, homme aimable, laborieux et charmant, digne du respect de tous les artistes, fut le professeur de Louis Leloir, dont je voulais peindre, lui vivant,

la sympathique physionomie, et de M. Maurice Leloir, qui illustre aujourd'hui le *Voyage sentimental* de Sterne. Le vieux peintre était justement fier de ses deux fils, et il a fallu qu'une mort brutale, injuste, — qui a causé dans le monde des arts l'émotion la plus vive, — séparât les deux frères et emportât l'aîné brusquement. Nous ne nous doutions pas, lorsque nous tracions d'une main amie cette notice sur Louis Leloir, qu'elle deviendrait bientôt un éloge funèbre. La perte de Louis Leloir restera un des deuils éternellement déplorables de l'art français.

Lorsque Louis Leloir envoya à l'Exposition universelle de 1878 un choix de ses œuvres, nous nous arrêtions, tout à fait charmé, devant ces tableaux et ces aquarelles, et nous écrivions :

« M. Louis Leloir est, de tous les peintres de genre, le plus délicat et le plus fin. Nul ne traite comme lui l'aquarelle. Les *Souris blanches,* le *Repos,* la *Joueuse de flûte,* l'*Oiseau bleu,* sont, en vérité, de petites merveilles. Cela a la grâce et le charme, la fantaisie et la vie. Comparez à ces adorables choses les aquarelles, d'ailleurs éclatantes et attirantes, d'Eugène Lami. Il y a toute une époque entre ces deux hommes. Et quoi de plus joli et de plus fin que le *Baptême,* une des

meilleures toiles de Leloir ? Le *Favori,* le *Repas,* les *Pêcheurs du Tréport,* leurs soles à la main, d'une vérité si juste, d'un ton et d'un dessin si attirants, forment avec la *Tentation* (Salon de 1869) une exposition de choix. La *Tentation* nous montre un pauvre moine en robe de bure poussé vers le péché par d'adorables et irrésistibles filles du démon. Que les chairs, le nu, sont ici, comme les aquarelles, savoureusement traités ! Ce n'est pas la couleur lunaire des tentations de Tassaert : cela est plus vivant, et garde le même charme. On se pâmerait si l'on rencontrait dans une galerie étrangère un peintre comme M. Leloir. »

Louis-Alexandre Leloir était né à Paris en 1843, de M. Auguste Leloir, qui avait épousé Mlle Colin, peintre de miniature. Le talent est héréditaire dans la famille et donne raison à la théorie scientifique de l'atavisme. Tout enfant, j'imagine, Louis Leloir dessina, élevé dans ce milieu d'art, et joua, en quelque sorte, avec les crayons et les pinceaux de son père. Il voulait être peintre, c'était un goût ou plutôt une irrésistible vocation, et M. J.-B. Auguste Leloir lui donna cette forte éducation qui est, pour un peintre sérieux, un artiste loyal, non seulement l'orthographe, mais le style.

Ne prenez pas (avons-nous dit déjà) tous les fantaisistes

pour des rêveurs. Tous n'entrevoient pas seulement leurs créations et les créatures à travers la fumée bleue de quelque narguilé : ils les saisissent au passage, les emprisonnent dans l'atelier où l'on travaille, et, bon gré mal gré, que ce soit Urgèle ou Morgane, ils contraignent la fée ailée à *poser* comme une simple mortelle ; ils en font un *modèle* et ne lui rouvrent la fenêtre que lorsqu'ils ont, d'après elle, dessiné la « forme » et jeté, sur leur papier à aquarelles ou sur leur toile à tableaux, une figure achevée comme une académie, qu'ils habilleront ensuite, à leur gré, de soie, de velours, d'or ou d'étoffe *couleur du temps,* comme la *Peau d'Ane* de Perrault.

M. Louis Leloir est, comme M. Heilbuth et comme d'autres encore, de ces artistes essentiellement personnels, qui ont cependant commencé par le dessin sévère, l'étude correcte, et qui, émancipés aujourd'hui, en pleine poésie moderne ou en pleine fantaisie rêvée, n'en gardent pas moins le souvenir et la robustesse des fortes études premières [1].

Louis Leloir concourut pour le prix de Rome. Il n'y a pas à regretter qu'il n'ait point fait le voyage à la villa Médicis. Artiste très français, il avait peu de chose à prendre aux artistes italiens : son érudition pouvait s'exercer à son aise dans nos musées, où Léonard de Vinci coudoie Watteau. J'ai vu de Leloir les photographies de tableaux religieux ou de compositions inspirées par l'antiquité virgilienne qui datent de sa vingtième année, comme le *Daniel dans la fosse aux lions,* s'il m'en souvient bien, et qui montrent, sinon l'originalité des

1. Première livraison de la *Société des Aquarellistes français* (Launette et Goupil).

dernières œuvres, du moins la science de dessin du jeune artiste. Louis Leloir ne prétendait, en quelque sorte, dater que du Salon de 1868, où il exposait un *Baptême de sauvages aux Canaries* destiné au Musée de Versailles. La couleur en était bonne, les nus déjà traités avec supériorité. Au Salon de 1869, avec la *Tentation*, dont je parlais tout à l'heure, Leloir marquait déjà sa place. Il avait également envoyé deux aquarelles qui dénotaient le maître. A partir de cette exposition, pour la critique et les amateurs, Louis Leloir avait franchi le pas : il était quelqu'un.

La biographie d'un artiste sans pose et sans fracas comme lui s'écrit par ses œuvres seules. Sa vie, toute de devoir, de travail et d'honnêteté, a pour aigrette le succès. Ce succès décisif, c'est à son joli tableau du Salon de 1873 qu'il le doit.

« M. Leloir, écrivions-nous alors, est un de ceux qui, cette année, ont obtenu le plus vif succès. Son *Baptême* est une chose achevée, un vrai triomphe de saine gaieté ! Cela est charmant, cette scène où parents et musiciens s'unissent pour sourire, le plus franchement du monde, au nouveau-né qu'on porte à l'église. M. Leloir n'a jamais été mieux inspiré, et les moines rieurs du pauvre Zamacoïs, autrefois, n'étaient pas plus agréables

à voir que ces personnages du *Baptême*. Ajoutez à cela que c'est une fête des yeux, ce tableautin d'une couleur si joyeuse et si savoureuse. On a murmuré déjà le gros mot de petit chef-d'œuvre, et je ne crains pas de l'imprimer tout net et de le dire tout haut. »

Je n'avais pas à prendre tant de précaution : il n'y a point de petits ou de grands chefs-d'œuvre, il y a des chefs-d'œuvre, et ce *Baptême* exquis en était un. On s'en aperçut bien en le revoyant, cinq ans plus tard. La toile, loin de perdre de son charme, avait gagné en perfection. La peinture en est à la fois délicate et large. Et ce *Baptême* devait avoir non pas pour pendant, mais pour *suite* dans le succès, cette *Fête du grand-père* que Louis Leloir exposait en 1875.

Ici, je recopie encore mes *notes* d'autrefois, qui ont l'accent vivant du moment même, de ce que les journalistes appellent *l'actualité :*

« M. Louis Leloir est toujours fort regardé. Sa *Fête du grand-père* est pleine de malice et de bonhomie. Là, encore, les étoffes sont traitées avec ce soin spécial que les peintres apportent aux *accessoires*. Il y a des velours gris et des soies vertes qui sont superbes. Ce qui vaut mieux encore, c'est la figure étonnée de la petite fillette dont le

grand-père presse les joues en l'embrassant. Le vieux serviteur, gros comme Sancho, qui contemple la scène, est aussi fort bien venu. M. Leloir est en pleine possession d'un talent très agréable ; mais je préfère encore, s'il est possible, ses aquarelles si vives, si chaudes, si colorées, à ses peintures à l'huile. On me faisait remarquer, à propos de la richesse et du nombre de couleurs, que nos peintres arrivent à manier une chose caractéristique. Il y a, à Florence, aux Uffizi, une salle où figurent les grands peintres, peints par eux-mêmes. Quelques-uns tiennent leur palette à la main. Eh bien, sur cette palette, il n'y a que les couleurs les plus simples, — du rouge, du vert, du bleu, du jaune, du blanc et du noir. Ce sont les artistes modernes qui ont inventé les mélanges de couleurs, si éloignés de la simplicité primitive. Aussi bien l'art va-t-il peu à peu se heurter à ces deux pierres d'achoppement : la chimie et la photographie. M. Louis Leloir évite l'une et l'autre ; c'est un coloriste né, un coloriste avec le rare sentiment des valeurs et qui plaît par une richesse vraie, la vraie richesse de tons, celle qui ne jette pas la poudre aux yeux. »

Je louais là, entraîné par ce goût pour l'aquarelle qui naissait alors et n'a fait que grandir,

l'aquarelliste chez Louis Leloir; mais il est certain que les personnages, si bien campés, si admirablement traités, de ces toiles, le *Baptême* et la *Fête,* avaient le je ne sais quoi de large et d'élégant qui les rangeait dans la *grandesse* de l'art. Je songeais, en les regardant, à des capitans de Velasquez en petit format.

Avant cette *Fête du grand-père,* M. Leloir avait envoyé au Salon une saisissante *Sultane noire,* d'une impression profonde, regardant, d'un rire bestial et sans pitié, une esclave blanche perdue dans l'amère mélancolie de ses souvenirs. C'est un tableau à ne pas oublier. Mais, depuis, Louis Leloir semblait s'être tourné, je ne dirai pas avec plus de « maîtrise », — il fut maître en tout ce qu'il toucha, — mais avec plus de plaisir, vers l'aquarelle. Et il est certes un de ceux qui ont le plus fait, en France, pour la vogue de cet art charmant. Il y régnait sans conteste. Il a séduit et entraîné les amateurs après lui.

J'ai déjà eu occasion de donner sur « Louis Leloir aquarelliste » mon opinion, et de louer le jeune maître dans la belle publication entreprise par MM. Launette et Goupil, la *Société des Aquarellistes français :* aussi ne s'étonnera-t-on pas de me voir m'emprunter quelques fragments à moi-

CROQUIS POUR LE DESSIN DE *L'ÉCOLE DES FEMMES.*

De la collection de M. Giacomelli.

même. J'avais tâché, là, de bien caractériser l'art de Leloir, et je ne saurais mieux dire aujourd'hui.

J'ai longtemps méconnu l'aquarelle. Il a fallu l'éblouissement des premières aquarelles d'Henri Regnault, son déballage fameux de tapis d'Orient, pour m'ouvrir les yeux. Puis est venu Louis Leloir, avec son charme si personnel, ce je ne sais quoi d'aérien et de vaporeux qu'il mêle aux réalités, et la séduction a été complète. Ainsi du public. Il a passé par les mêmes hésitations avant d'aboutir à son enthousiasme présent. Certes, on eût bien étonné le bonhomme Charlet en lui disant que les aquarellistes tiendraient un jour une si grande place dans l'art français. Non pas que cet admirable et profond artiste n'aimât point l'aquarelle : il s'y essayait, au contraire, avec un succès absolu, entre deux lithographies; mais il souhaitait à l'aquarelle un avenir assez original : il voulait qu'on l'enseignât aux élèves des écoles des Ponts et chaussées, d'État-Major et de Metz; il rêvait pour elle un avenir d'utilitarisme; il parlait de faire, en « ce genre agréable et commode », *de l'aquarelle de marche ou de campagne,* presque de lavis colorié, rapide et sûr. Charlet a même écrit un article des plus curieux, intitulé : *De l'aquarelle,* qu'on pourra retrouver, si on a la

tentation de le lire, dans la collection de *l'Artiste*. Il avoue, d'ailleurs, lui qui a vu les aquarelles de Bonington, de Tony Johannot, de Camille Roqueplan, de Decamps, de Bellangé, que « l'aquarelle qui se fait dans l'atelier ou le cabinet peut, quand elle est d'un homme habile, rivaliser avec l'huile, et *même lui être supérieure* comme finesse de ton dans la lumière ; mais l'écueil est dans les ombres et le clair-obscur ». Charlet, qui était enthousiaste, pousserait des cris d'admiration en voyant avec quelle grâce, quelle *maestria* prestigieuse, l'*écueil* signalé par lui est évité par les aquarellistes d'aujourd'hui, par Leloir surtout, par cet enamouré de la nature, qui ne demanda, poursuivit et trouva dans la nature même que le *délicat*, et rêva non seulement la *splendeur du vrai*, comme le voulait Platon, mais l'*essence du vrai*, car il fallait bien que Leloir fût de son temps, et nous sommes avant tout aujourd'hui des nerveux et des raffinés.

On les connaît, ces aquarelles célèbres de Leloir : les racleurs de guitare sous la tourelle où de belles filles montrent leur minois ; les reîtres en déroute, marchant, harassés, par les chemins, avec leurs armes bossuées et leurs étendards déchiquetés ; les tentatrices aux chairs exquises

apportant leurs sourires, plus grisants que leur champagne, au solitaire, grimpé dans un arbre comme un stylite au haut de sa pierre; on les connaît, ces fées, petits modèles parisiens divinisés, conduisant dans les airs des chars attelés de papillons; ces sultanes amoureuses; ces Orientales, aspirant de leurs lèvres roses la fumée bleue des narguilés; ces créatures, d'un pur dessin, tenant à la main quelque orange comme la Du Barry jonglant avec Choiseul. Chacun de *ces Leloir* est une séduction et fut un succès. Tel portrait de femme à l'aquarelle vaut tous les grands portraits des plus illustres.

La dernière œuvre de Leloir, *les Comédiens en voyage,* traînant par les chemins leur poésie et leur misère, avec la Lucinde d'amour trottant à dos de mulet, le matamore à pied et les comparses derrière le char de Thespis devenu charrette, marquait un progrès nouveau dans cet art impeccable où Leloir semblait avoir atteint la perfection même. Ces *Comédiens* sont comme un mélange de *Roman comique* et de *Capitaine Fracasse,* quelque chose de picaresque comme *Lazarille de Tormes* et de français comme l'esprit de Scarron, — du Le Sage, en un mot, ce Castillan gaulois.

Et ce n'est point par hasard, écrivais-je dans la notice sur

Leloir (*Aquarellistes français*), que j'ai songé à *Gil Blas* devant ces *Comédiens*. J'avais et j'ai présente à la mémoire cette adorable aquarelle de Louis Leloir, jetée d'un pinceau magistral en marge d'un exemplaire d'un livre de Paul de Saint-Victor, et *illustrant* précisément le chapitre consacré à Le Sage.....

..... Louis Leloir, en effet, a le sens, très littéraire et très *pictural* à la fois, de ce passé, de ces scènes picaresques. Don Guzman d'Alfarache et César de Bazan ne voudraient pas d'autre peintre que lui. Il leur donne, avec un accent de vérité profonde, je ne sais quelle fierté à la Bragance et quelle héroïque allure. Je songe encore, en écrivant cela, à tel dessin mis par Leloir en tête d'une invitation à dîner d'artistes amis, les *Rigobert*, deux compagnons à mines de reîtres choquant l'un contre l'autre leurs hanaps énormes. Ce n'est rien, c'est un dessin *jeté* sur le papier, mais c'est exquis, c'est séduisant, l'allure en est superbe, et ces deux drilles sont les cousins germains des deux drôles du *capitan Rolando*.

Mais une des meilleures aquarelles de Leloir, c'est ce *Portrait d'enfant* qu'il montrait en cette année 1883 à l'*Exposition des aquarellistes*. Leloir a signé d'adorables portraits féminins : Mme de Rothschild, Mme de Beaumont. Mais ce portrait d'enfant est d'une vie étonnante. C'est un beau garçonnet vêtu du costume bleu des marins, avec les armes de la marine royale anglaise brodées sur sa manche gauche, et qui se tient assis sur un fauteuil, les jambes pendantes, deminues, les mains appuyées sur le siège. Qu'il est gentil ce petit homme aux yeux bleus, profonds, et aux longs cheveux blonds, bien musclé, joli à croquer avec ses bas bleus, sa grosse cravate noire et sa main gauche repliée, prodige de dessin, comme les jambes mêmes, où l'on sent le maître précis et sincère! Sans doute il y a un pas immense entre cette aquarelle d'hier et le *Daniel dans la fosse aux lions* et la *Lutte de Jacob avec l'ange* d'autrefois, même entre l'étonnante et féroce *Sultane noire* du Salon de 1874. Mais l'homme qui a peint les chairs de ces esclaves, mais le jeune homme qui exposait, il y a près de vingt années, *le Massacre des Innocents*, se préparait ainsi

et par là même à peindre avec cette sûreté de touche et à dessiner d'un crayon si ferme une figure pareille à ce joli portrait d'enfant. Ce petit marin si bien campé, c'est le fils même de Louis Leloir. Il est là, vivant et charmant, et toute cette fugitive grâce de l'enfant, qui trop tôt grandit au gré des mères, tient enfermée dans ce cadre par un père qui est un maître artiste.

Ce peintre des grâces souriantes fut d'ailleurs, je me garderai bien de dire un *naturaliste,* mais un amoureux de la nature. « Il peint, disais-je encore dans la notice que j'ai déjà citée, tout ce qu'il rêve d'après tout ce qui existe. Il part du *vrai* pour aller à l'*idée,* qu'il souhaite charmante, au sentiment, qu'il veut intime, pénétrant; mais ce *vrai,* il s'incline devant lui et commence par lui. Son atelier est, de la sorte, plein d'études précises et savantes. Pour l'illustration admirable de ce *Molière* de Jouaust, qu'on appellera et qu'on appelle déjà le *Molière de Leloir,* le peintre a tout étudié, tout composé d'après nature. Coquelin lui a *posé* Mascarille, et Berthelier M. Jourdain. Il s'est inspiré, pour draper les personnages mythologiques, de certains caprices moliéresques, des statues de Coysevox, de façon à retrouver l'esprit même du grand comique et de son époque, non seulement dans l'homme éternel, mais dans la manière du temps. »

Ce sont des chefs-d'œuvre, ces dessins pour le *Molière,* et les étonnantes et admirables *études* qui les ont précédés eussent mérité d'être exposées en même temps que la collection tout entière de cette œuvre unique qui, après avoir paru à la rue de Sèze, où elle était accrochée dans un vestibule assez mal éclairé, a été admirée au plein jour du Salon triennal, dont elle fut et reste, sans contredit, l'une des œuvres capitales.

Il y aurait, en étudiant la facture même de ce *Molière,* qui est un monument d'art, à montrer comment, avec quelle loyauté et quelle précision, Louis Leloir travaillait. L'éditeur de ces portraits de *Peintres et Sculpteurs* a ouvert ses cartons pour me montrer « le dossier de Leloir et de Molière ».

Une édition du genre de celle-là ne va pas comme une édition ordinaire. D'abord l'éditeur qui veut avoir le concours d'un artiste hors ligne doit souvent passer par bien des démarches avant d'en trouver un qui consente à travailler pour lui. Une fois l'affaire mise en train, elle marche toujours lentement, et la patience de l'éditeur se trouve ainsi à une rude épreuve. Entre les amateurs, qui sont pressés de voir paraître l'ouvrage, et l'artiste, qui ne se presse pas, l'éditeur ne sait

trop quelle contenance prendre, ayant à persécuter l'un et à faire patienter les autres. Je consens à plaindre l'éditeur; mais tout n'est pas rose non plus pour l'artiste consciencieux, et certains dessins le font violemment travailler. Je n'en veux pour preuve que ces billets de Leloir à M. Jouaust, où toute la conscience de l'artiste apparaît.

Mon cher Monsieur,

Voilà trois soirées que je trime sur l'effet de lanterne d'*Amphitryon* et que je ne puis en sortir. Ce n'est que le jour que je puis faire ce dessin, et je ne puis y travailler le jour qu'à partir de lundi. Vous l'aurez dans le milieu de la semaine prochaine, vers jeudi. Je vous affirme que j'ai fait tous mes efforts pour vous le donner plus tôt. Après celui-là les effets de lumière seront finis, et les trois derniers volumes marcheront sans interruption.

Tout à vous.

Parfois, mécontent de lui-même, Louis Leloir recommençait vaillamment un dessin terminé :

J'ai pris tous les renseignements qui m'étaient nécessaires; vous aurez *l'École des Femmes* à la fin de la semaine seulement, car je l'ai manquée, et je recommence.

Et il n'y avait pas seulement les « dessins à refaire » avec cette conscience, je le répète, qui honore si fort un homme comme Leloir; il y eut, pour cette édition de Molière, l'incident d'un dessin perdu, qu'on a « tambouriné » dans

tous les journaux, et qui ne s'est jamais retrouvé. Leloir écrivait, un jour :

Il m'arrive une chose épouvantable : après vous avoir écrit hier de venir faire prendre le dessin lundi, je le termine, et, ayant des courses à faire, je le prends pour vous le porter. Je le perds en voiture. Je n'avais pas le numéro. Je cours depuis hier soir ; mais aujourd'hui dimanche, rien à faire. Je vais recommencer mes recherches demain matin, n'envoyez donc pas. Je vois devant moi la perspective de recommencer ce dessin sur lequel j'ai passé quinze jours. Je suis désespéré. Je vous tiendrai au courant de mes recherches. Je pense à l'ennui que cela va vous causer, mais croyez que j'ai la tête dans un triste état.

Et notez que l'artiste ne pense pas à lui ! « Je songe, dit-il, à l'ennui que cela va vous causer. » Il fallut recommencer le malheureux dessin, et, quand il fut fait, Leloir n'osait plus le porter lui-même :

Je suis un trop mauvais commissionnaire ; je vous prie donc d'envoyer chercher demain matin le dessin que je viens de terminer. J'espère qu'il n'y aura pas de retard pour votre publication, et que l'ennui aura été pour moi seul. Recevez mes meilleures amitiés.

J'ajoute enfin que les tiraillements d'une publication de ce genre (elle a duré six ans), qui auraient pu amener des explications désagréables, n'ont fait que resserrer chaque jour davantage les liens d'amitié entre l'artiste et l'éditeur. Aussi, quand

celui-ci demanda à Leloir de lui faire son dernier dessin à l'aquarelle, reçut-il la réponse suivante :

Je vous ai rendu la vie dure assez longtemps pour saisir avec joie le moyen que vous m'offrez de vous être agréable. Votre dernier dessin sera donc une aquarelle, que je ferai de tout cœur et le mieux possible. Je vous demanderai la permission de l'envoyer à la prochaine exposition des aquarellistes. C'est vous dire que, si le motif dont je vous parle n'était suffisant, mon amour-propre d'exposant vous promet la certitude d'avoir une de mes meilleures œuvres. Je vais m'occuper de vous le plus que je pourrai. Croyez-moi bien cordialement à vous.

La magnifique aquarelle de *la Muse de Molière,* qui a figuré l'année dernière à l'exposition de la rue de Sèze, a montré que l'artiste a largement tenu sa promesse. Et puis, quand tout a été terminé, Leloir a tenu à témoigner à son collaborateur et ami toute sa sympathie en lui envoyant un petit billet portant le portrait de l'artiste en guise de signature, et que M. Jouaust a précieusement fait relier dans son exemplaire à côté d'un charmant croquis autographe de Leloir :

Avril 1883.

Mon cher Monsieur Jouaust,

Voici votre œuvre enfin terminée. Depuis sept années j'ai mis votre patience à une rude épreuve. Ne m'en veuillez pas : c'était une grosse tâche, je vous assure, que d'illustrer Molière, après ce qu'ont fait tant d'artistes remarquables. On a

dit de la poésie qu'elle a été inventée pour charmer les hommes ; c'est aussi, à mon avis, pour les unir, car nous devons au grand poète une bonne part de la sympathie que nous avons l'un pour l'autre. Je lui voue, à cause de cela surtout, une très grande reconnaissance, en faveur de laquelle il me pardonnera peut-être de l'avoir aussi imparfaitement traduit.

Permettez-moi, mon cher collaborateur, d'ajouter à ce titre celui d'ami, en vous serrant les deux mains bien fort.

(*Suit le portrait, en guise de signature.*)

Leloir, à mon sens, se peint mieux en ces petites choses que je n'aurais pu le faire moi-même. On voit qu'il ne fut pas seulement un *délicat* en peinture, mais en toutes choses [1].

Ainsi, véritable tempérament d'artiste épris du mieux, Leloir touchait à tout, de sa main fine, et voulait multiplier son existence pour arriver à s'absorber dans son art, rêvant surtout de faire en grand ce qu'il faisait, disait-il, en petit, comme si, je le répète, les œuvres d'art se mesuraient à leur dimension. Depuis quelques années, éventails, aquarelles, femmes dans les nuages, nymphes et fées, il eût aimé à les transformer en panneaux décoratifs, en dépit du goût des amateurs, qui se porte sur la joaillerie fine

1. Le succès de ce *Molière* avait mis l'artiste en goût de bijoux bibliographiques. Leloir rêvait, au moment où la mort l'a frappé, une illustration du *théâtre* de Musset pour M. Jouaust, et — voyez sa lettre — la *Mademoiselle de Maupin*, de Théophile Gautier, pour M. Conquet.

plutôt que vers les vastes œuvres. Déjà, avec la *Chasse* et la *Pêche,* ces deux panneaux décoratifs d'une séduction élégante, il avait montré quel agrandissement il pouvait victorieusement donner à sa manière. La décoration d'un *palazzo* par Leloir eût été une fenêtre ouverte sur l'idéal. Avec Louis Leloir, en effet, les caprices ont des ailes, et non des sabots. C'est en haut, dans la nue, ce n'est pas dans le ruisseau, qu'il cherche le scintillement de l'étoile. Il est, comme le « poète qui bat aux champs » des *Chansons des Rues et des Bois,* épris des idylles parisiennes, mais il eût logé dans les blés non point des couples passibles du garde champêtre, mais au contraire des féeries dignes de Carlo Gozzi.

On connaît ce délicieux éventail que je signalais il n'y a qu'un moment : un moine logé au creux d'un arbre, très haut, le bon ermite dans les branches, comme saint Antoine, tenté là-haut par des visions charmantes, blanches épaules et lèvres roses, qui, voltigeant, lui viennent apporter sous la feuillée des pâtés, du champagne et des sourires plus capiteux que le Saint-Marceaux. Eh bien ! c'est à « Robinson » que Louis Leloir a trouvé le sujet de cette exquise fantaisie. C'est l'arbre de Robinson qu'il a étudié là. C'est le vulgaire Robinson des

calicots et des grisettes qu'il a choisi pour en faire la ruche autour de laquelle, comme des abeilles, volent ses jolies filles aux ailes mordorées. Toute sa poétique est là. Bien voir ce qui est *vrai* et bien rendre ce qui est *exquis*. Et vivent les artistes qui nous peuvent ainsi arracher, par la vérité même, à la réalité de tous les jours!

L'aquarelliste est un peintre décorateur qui souvent fait du Véronèse sur un bout de papier. Théophile Gautier, l'ami des félins, disait fort joliment : *Dieu a donné le chat à l'homme pour lui permettre de caresser le tigre.* On pourrait dire aussi que certains artistes ont abordé l'aquarelle pour se donner l'illusion de toucher à la grande décoration. Et, de fait, agrandissez cet éventail de Leloir, et vous aurez le plus délicieux des plafonds. Il n'y a pas de visions plus élégantes que les siennes dans les Vénitiens du temps de Tiepolo ou chez les Français du siècle de Fragonard.

Oui, redirai-je, ce fut un maître bien français, spirituel, attirant et entraînant, que Louis Leloir. Il avait, au bout du pinceau comme au coin des lèvres, le sourire fin de l'observateur gentleman qui veut plaire, mais ne tombera ni dans l'affecté ni dans la *charge*. Son talent fut du grain le plus délicat

qu'on pût rencontrer. Il y a, dans ses visions de jolies filles aux ailes de papillon, comme une poésie shakespearienne et parisienne à la fois, et la reine Mab eût choisi pour suivantes ces fillettes adorables, vaguement coiffées comme des statuettes de Jean Goujon.

Hélas! le poème de bonheur intime et de gloire publique devait être interrompu par la mort, et le 28 janvier 1884 Louis Leloir a succombé à un cancer, après de longs mois de souffrance. Ce joli garçon aux moustaches retroussées comme celles des reîtres qu'il aimait à peindre avait, émacié par la souffrance sur son lit de mort, la tête creuse de Géricault. Son frère, dont le talent grandit chaque jour, reste pour continuer sa renommée comme il veilla, avec la toute dévouée Mme Leloir, sur son agonie.

Leloir est mort en pleine floraison de talent. Que n'eût-il pas fait si la vie ne lui eût pas été comme volée, ce poète du pinceau?

Six mois avant de mourir, il m'écrivait une lettre où il m'entretenait de ses projets et de ses rêves :

Jeudi, 9 août.

Votre petit mot m'arrive à Plombières. Bien souffrant depuis deux mois, j'espère trouver la santé dans ce triste coin des Vosges.

J'ai terminé pour l'exposition triennale ce tableau que vous aviez vu commencé chez moi : une troupe de musiciens ambulants. Comme œuvre en train, je commence *Mademoiselle de Maupin,* dont Conquet m'a commandé les illustrations. J'étudie en ce moment ce livre charmant, dont j'aurai grand plaisir à rendre tout l'éclat. Enfin, cela m'intéresse vivement. Je vais tout faire d'après nature. Les costumes sont amusants, les scènes bien pittoresques.

J'ai en train *le Roman comique,* dont vous avez peut-être vu la première feuille aux *Aquarellistes.*

L'eau-forte me tente beaucoup. Je fais des essais et j'espère vous montrer bientôt quelque chose. Malheureusement la vie est trop courte ; on touche un peu à tout et l'on s'aperçoit que chaque branche de l'art mangerait à elle seule la vie d'un homme, pour la pratiquer bien imparfaitement encore.

Comment donc faisaient les grands d'autrefois, Rembrandt, par exemple, ce poète, ce peintre, ce graveur, qui a produit le travail de plusieurs existences? Lui et tant d'autres! Ils devaient s'absorber dans leur art, voir le monde s'agiter sans y prendre garde, tandis que la vie d'aujourd'hui fait de nous des moitiés d'homme du monde et des quarts de peintre!

On s'en veut, on rage, on lutte ; mais il est trop tard. C'est en commençant qu'il fallait mettre les œillères nous cachant tout ce qui n'est pas l'art.

Un de mes rêves serait de faire en grand ce que je fais en petit depuis quelques années : éventails, aquarelles, femmes dans les nuages, nymphes, fées, etc. J'aimerais les transformer en panneaux décoratifs. Le goût n'est guère à cela ; j'essayerai toujours. Réussirai-je? Je ne sais. On voudrait toujours faire ce qu'on ne fait pas, être ce qu'on n'est pas.

« Chaque branche de l'art mangerait la vie d'un homme ! » Ce mot du pauvre Leloir m'est revenu souvent, pendant que, malade, perdu, le cancer le dévorait.

Il repose, du moins, dans sa renommée, qui ne mourra pas, et dans l'affection de ceux qui l'ont connu.

Être admiré n'est rien, le tout est d'être aimé !

a dit ce Musset vers lequel une sorte d'affinité de nature, de distinction de goût, poussait Leloir.

Louis Leloir a cependant assez vécu pour avoir cette double joie, que ne connut point son poète : il fut admiré et il fut aimé.

J. C.

Imp. Jouaust et Sigaux.

DETAILLE

Jozanet Ed

plus

ÉDOUARD DETAILLE

Au milieu des peintres nouveaux qui ont marqué, dans ces quinze dernières années, par la façon précise, sincère, étudiée de près, dont ils comprennent un des genres les plus français de notre art, — la peinture militaire, — M. Édouard Detaille est certainement celui qui a tout d'abord enlevé avec une vivacité heureuse, et retenu par les plus sérieuses qualités, le suffrage des amateurs. Jeune encore, M. Detaille n'a rien à envier à la célébrité et à la vogue, qui est comme la réputation monnayée. Il est *arrivé*, on peut le dire, dès ses premiers pas, et la façon dont il a pris soin de mériter l'accueil du public par des études nouvelles, par

un travail constant et résolu, prouve de reste que cette renommée soudaine reposait sur des bases solides. Le nouveau venu de 1867 devait tenir et dépasser toutes les promesses de ses éclatants débuts.

Peu d'artistes, à coup sûr, ont commencé aussi jeunes que M. Detaille à se présenter au public. En 1867, lorsqu'il exposa au Salon l'*Intérieur de l'atelier de Meissonier,* il n'avait pas dix-neuf ans. Il venait à peine d'achever ses études, qu'il avait faites solides au lycée Bonaparte, et, le diplôme de bachelier ès lettres une fois conquis, de passer deux ans chez Meissonier, lorsqu'il débuta par ce tableau, où toute sa finesse d'observation et toute sa correction de dessin se rencontraient déjà à un degré remarquable.

Jean-Baptiste-Édouard Detaille est né à Paris, le 5 octobre 1848. Ses frères et sœurs sont nombreux; deux de ses frères ont été militaires et sont morts tous deux, l'un pendant la guerre de 1870-71, l'autre loin du pays, dans une prison d'Allemagne. Au collège, Édouard Detaille se sentait déjà une vocation irrésistible pour cet art où il devait, dès ses coups d'essai, passer maître. Ses cahiers d'écolier étaient couverts de dessins, de croquis lestement enlevés, pleins de curiosité et

de verve. En août 1865, il achevait ses classes; en novembre, à dix-sept ans, il entrait chez Meissonier, qu'il vénère et qui l'aime profondément. J'ai entendu dire à Meissonier avec une sorte d'affection attendrie, en parlant du *Panorama de Champigny* de Detaille et de Neuville : « Ils ont bien du talent, ces *jeunes gens!* » Et dans le ton il y avait vraiment quelque chose de paternel.

Édouard Detaille se sentit très dérouté dans les premiers temps, chez son maître, obligé de désapprendre le peu qu'il savait, qu'il s'était appris lui-même d'instinct. Ce *peu*, à vrai dire, était considérable. Il lui fallut remplacer le *chic* alerte et amusant par l'étude sérieuse,—d'après nature; — mais résolu, très énergique, avec sa fine nature de Parisien qui semble doublé d'Anglais, Detaille décupla en quelque sorte ses facultés brillantes, renforça le don unique qu'il avait, et cela par une constante application, jusqu'au jour où Meissonier lui dit : « C'est bien, maintenant vous pouvez marcher tout seul! »

Le premier tableau du futur peintre de batailles, l'*Atelier de Meissonier*, avait été précédé d'une quantité considérable d'études de toutes sortes : chevaux, soldats, personnages multiples (le tout d'après le modèle), de paysages, de natures

mortes et de travaux d'après le nu. On n'acquiert point la science profonde du dessin, l'habileté d'œil et de main, qu'on retrouve dans les tableaux d'Édouard Detaille, sans une certaine opiniâtreté dans les premières études ; et c'est une vérité que, dans tous les arts, la facilité habituelle est née du premier labeur acharné et vigoureux.

Édouard Detaille passa dans le Midi l'hiver de 1867-1868; il peignit là-bas ses *Cuirassiers ferrant leurs chevaux sur la route d'Antibes* (campagne d'Italie, 1859), tableau animé et pittoresque, aux physionomies bien traitées, et, la même année, il achevait sa *Halte de tambours*, que son *modèle*, enchanté du tableau, proposait de lui acheter sur l'heure. Si je ne me trompe, le *modèle* paya la *Halte de tambours* 800 francs environ, et la revendit bientôt fort cher à la princesse Mathilde. Cette *Halte* était exposée au Salon de 1868.

L'année suivante, Detaille envoyait à l'Exposition ses grenadiers de la garde au camp de Saint-Maur (le *Repos pendant la manœuvre*), dont Théophile Gautier louait les attitudes, l'esprit et la vérité. De la même année datent de fort élégants *Incroyables au Luxembourg*, une *Lecture de journaux* (costumes du Directoire), une *Grille de jardin public*, avec deux figures vêtues à la

mode du premier Empire, et une vigoureuse aquarelle : — des *Cuirassiers* à l'ordonnance de 1797.

Cette année 1869 est féconde, d'ailleurs, pour le jeune peintre : il termine presque coup sur coup, outre les œuvres que je viens de citer, un *Café sous le Directoire*, — le *Plan de campagne*, « *deux bourgeois discutant stratégie au Luxembourg* », — un *Général aux avant-postes*, uniforme du premier Empire, aquarelle, et une quantité de dessins et d'œuvres dont l'artiste n'a même point gardé le souvenir, quoiqu'elles eussent déjà une valeur sérieuse. Un « *Detaille* » amusant et spirituel, un *Coin de boulevard*, enlevé à la plume et datant de cette époque, figure dans l'exemplaire unique, à grandes marges, de l'*Affaire Clémenceau*, que les peintres du temps, depuis Meissonier jusqu'à Fortuny, ont illustré pour Alexandre Dumas fils.

Mais le premier grand succès d'Édouard Detaille date du Salon de 1870. C'est son tableau, d'une composition si curieuse : le *Combat entre les Cosaques et les gardes d'honneur*. Les cavaliers se poursuivent sous bois, pleins de mouvement et de furie. Il y a là, dans cette scène composée d'après les documents, une vérité en quelque

sorte photographique, et on jurerait que le peintre a assisté à cet engagement, à cette lutte à coups de lance et de sabre qu'a si bien contée M. de Ségur, un des acteurs. « C'est, disait Théophile Gautier, une *vraie merveille d'exécution.* »

Detaille continuait alors à se montrer épris de ce curieux moment du Directoire vers lequel la mode allait bientôt se tourner, au théâtre et dans le livre. Notons, pour être complet dans l'énumération de ses premières œuvres, plusieurs aquarelles qui datent de la même année : *Halte de cavalerie,* la *Lecture des affiches* (Directoire), un *Général au bivouac* (premier Empire) et un *Jeune Muscadin.* Puis, voyageant, le peintre s'en va étudier les costumes de l'Algérie et les hommes et choses d'Espagne.

Au moment où la guerre éclata, Detaille, revenu de voyage, se sentait vivement attiré par les élégances de la vie parisienne. Il les aime d'ailleurs tout autant que les poésies poignantes ou les réalités douloureuses de la bataille. Il s'est proposé plus d'une fois de rendre les séductions mondaines de notre vie moderne. Il avait même commencé alors un tableau tout parisien, le *Moulin du Champ de courses :* des voitures, des cavaliers, des femmes, le mouvement et le four-

millement du *high-life*. La déclaration de guerre le contraignit à laisser la toile inachevée.

Édouard Detaille prit alors le fusil. De la fin du mois d'août à la fin de novembre 1870, il fit partie du 8e bataillon de la garde mobile de la Seine, campé d'abord au camp de Saint-Maur, puis envoyé à Villejuif. Detaille se trouvait au premier rang pour étudier la guerre : « Il faudrait tout *croquer* sous le feu ! » disait Charlet. Le jour de la bataille de Châtillon, Detaille, dans les maisons barricadées, assistait à des scènes à la fois profondément intéressantes pour un peintre, profondément cruelles pour un Français. Puis on l'envoyait à Pantin ; il faisait le coup de feu à Bondy, et, en novembre, le général Appert l'attachait, en qualité de secrétaire, à sa personne, et lui laissait une assez grande liberté, ce qui permit au jeune artiste d'assister de près à toutes les scènes du siège. Ce qui le frappa surtout, ce fut la bataille du 2 décembre, sur la Marne, lutte vraiment terrible, le plus violent effort du siège, et que Detaille vit de très près. C'est là qu'il trouva le sujet de ce sinistre dessin, fait de souvenir, qui représente un rang de Saxons foudroyés par une mitrailleuse et dans des attitudes convulsées. Il avait pu voir ce spectacle horrible au-

dessus de Bry-sur-Marne, sur ce plateau où, le soir de la bataille, étaient étendus tant de cadavres dans leurs uniformes souillés.

Une aquarelle, très achevée et d'une vérité lugubre, qui représente les brancardiers, par ce sombre temps d'hiver, ramassant les morts sur le champ de bataille semé de cartouches déchirées, date aussi de cette même année, et est née de ces mêmes impressions.

Detaille, comme la plupart des jeunes peintres d'aujourd'hui, comme Alphonse de Neuville, son ami, n'envisage pas la guerre de la même façon que les Van der Meulen, et même les Horace Vernet et les Yvon, j'entends par son côté théâtral et mélodramatique, mais par le côté intime, qui est le plus saisissant, par l'*épisode :* — la seule chose, à dire vrai, qu'on puisse voir dans les batailles, où toutes les troupes tirent couchées et où l'œil n'aperçoit rien. « Je cherche surtout, m'écrivait-il un jour, à faire ce que j'ai vu et ce qui m'a frappé; il est cependant des scènes très grandes et très compliquées que j'ai pu voir et que je traiterais aussi volontiers que le côté intime. Une impression que l'on ne pourra jamais rendre, c'est celle des cadavres défigurés, des blessés sans bras ni jambes, de cette sorte de musée d'anatomie. Ja-

DESSIN INÉDIT D'ÉDOUARD DETAILLE

mais on ne pourrait se permettre, je crois, de présenter cela au public. J'aimerais faire un tableau de ce genre et essayer de rendre l'idée d'un endroit où ont passé les projectiles. »

Au Salon de 1872, Detaille achevait une toile demeurée célèbre.

Les Prussiens déménageant d'une maison des environs de Paris, ou plutôt *les Vainqueurs*, comme M. Detaille l'appelle, est, — écrivions-nous alors, — une chose absolument vraie et fort bien vue. On n'a pu la juger, par malheur, au Salon, mais elle a été exposée chez Goupil, et peut compter, en somme, parmi les œuvres soumises en 1872 à l'examen du public.

Sous un ciel gris et bas, dans une route neigeuse, une longue file de voitures aux formes allemandes s'avance lentement, conduite par des soldats prussiens. Dans le fond du tableau, vaguement entrevue, apparaît dans le brouillard la silhouette de Paris, la coupole dorée des Invalides, les tours de Saint-Sulpice et Notre-Dame. Les soldats, les uns coiffés du casque à ornements de cuivre, les autres de la casquette, marchent avec leurs lourdes bottes boueuses, leurs pipes de porcelaine pendantes sur leur poitrine ; les uns ont des accroche-cœurs ridicules, d'autres de longues barbes rousses. Tous ces types, pris sur le vif par M. Detaille, gardent la lourdeur germanique du Prussien en campagne.

Deux soldats qui, le fusil Dreyse sur l'épaule, tiennent la tête du cortège, se retournent pour contempler une dernière fois Paris. Les naseaux des chevaux fument, et les bêtes ont peine à tirer ces attelages surchargés, où l'on aperçoit, sous la bâche, des tas bizarres d'objets de toute sorte : meubles, tapis, traversins, rideaux, canapés, tout l'attirail du déménagement et du pillage. Des juifs sordides, un peu poussés à la caricature, avec leurs carricks stupéfiants et leurs gants verts, suivent ce cortège de détrousseurs. L'un d'eux marchande à

un soldat un dessin encadré, que celui-ci a décroché dans quelque villa. Tous ces personnages sont peints avec une infinie précision, une curiosité et un soin extrêmes. Ils sont *vrais*, eux aussi, comme des photographies, mais brossés avec un art parfait. Le cocher et le juif assis sur le devant de la première voiture, ont d'inoubliables physionomies.

M. Édouard Detaille, décoré de la Légion d'honneur, exposait après ce grand succès : *En retraite* (Salon de 1873); les *Cuirassiers de Morsbronn* (Salon de 1874); en 1875, il expose un *Régiment défilant sur le boulevard.* Toutes ces peintures sont serrées, vivantes et réelles. Le détail y est traité avec le même soin que l'ensemble. Nous retrouvons, sur ces œuvres aujourd'hui populaires, nos appréciations du moment, et, après des années, nous n'avons rien à y retrancher :

En retraite, — écrivions-nous à propos du Salon de 1873, — mérite toute l'attention passionnée qu'il provoque. C'est un épisode de la campagne du rude hiver de 1870-71. Des chasseurs à pied, postés dans un bois, essayent de débusquer l'ennemi, tapi lui-même dans les broussailles. On s'est bravement battus, les cadavres d'hommes et de chevaux apparaissent, çà et là, roidis, dans la neige. Mais, malgré les efforts, c'en est fait : il faut céder le terrain, battre en retraite, abandonner à l'ennemi ce bois si bien défendu. Les chasseurs filent rapidement dans le sentier encaissé et courent à travers les bouleaux aux troncs blancs et labourés de balles. Pendant ce temps, une batterie de mitrailleuses, chargée de protéger la retraite, continue vivement son feu contre les Prussiens. On

n'aperçoit, de l'armée allemande, que les lueurs des fusils Dreyse qui partent, là-bas, dans le brouillard. On pourrait difficilement décrire un tel tableau où tous les personnages (et ils sont nombreux) ont une attitude personnelle, une physionomie caractéristique. Un capitaine d'artillerie, à cheval, occupe le centre du tableau. Les petits fantassins sont, dirai-je encore, enlevés avec beaucoup d'esprit, si le mot d'esprit n'était point hors de saison en un pareil sujet. Mais, ce que je ne saurais trop louer, c'est l'impression générale de ce tableau; c'est le fond gris de ce bois couvert de neige et enveloppé de brouillard, le soleil qui apparaît dans la brume, roux et rond comme un boulet sortant d'une forge; c'est ce terrain neigeux où les souliers des combattants ont marqué leurs empreintes, où les roues des chars ont creusé leurs ornières. La neige et la glace avaient déjà porté bonheur à M. Detaille, dans son *Convoi prussien*. La fumée rouge des mitrailleuses monte dans cette spongieuse atmosphère en même temps que le souffle des naseaux des chevaux. Tout ici est étudié avec une étonnante précision et saisi sur le vif; les *accessoires* sont traités avec un soin égal à celui que le peintre a accordé aux physionomies. Ces képis aux visières tordues, ces grands manteaux aux plis raidis par la pluie, ces boîtes à cartouches semées sur la neige, autant de choses vues et bien vues et rendues avec un talent hors de pair [1].

Au Salon de 1874, devant l'exposition de M. Detaille, nous disions encore :

M. Detaille a représenté la *Charge du 9e régiment de cuirassiers, dans le village de Morsbronn*, le 6 août 1870. Au premier plan, une barricade de charrettes et de madriers. En

1. M. Detaille a retrouvé et traduit la même impression de guerre dans un admirable tableau exposé au Cercle de la place Vendôme (1884) et intitulé : *A 400 mètres à mitraille*. L'œuvre dernière est même supérieure.

arrivant au galop, le régiment français vient se heurter et se briser contre cet obstacle jeté en hâte sur son chemin. De tous côtés, des fenêtres des maisons voisines, partent des coups de feu et les cavaliers tombent. Un officier se retourne, et fait en vain signe de cesser de charger ; un clairon sonne la halte, des officiers cherchent, du bout de leur revolver, derrière les volets des maisons alsaciennes, un ennemi invisible. Au loin, étincelant, au soleil, apparaissent dans la rue de Morsbronn, comme un long serpent d'acier, les autres escadrons qui chargent. Cette peinture est vraie, comme un procès-verbal. C'est bien même ce qui, au premier abord, lui nuit un peu aux yeux de la foule. M. Detaille ne songeait peut-être pas qu'il serait accusé d'avoir détruit une légende, celle des cuirassiers de Reichshofen, qu'on ne se figurait jamais que sous la forme d'un *torrent,* se taillant une *route* dans une *masse d'airain.* Les expressions sont d'un poète de cet épisode.

Or, M. Detaille n'a mis en scène ni le torrent, ni le linceul, ni la lune. Il a visité Morsbronn, il l'a peint tel qu'il l'a vu, il a interrogé et fait poser les cuirassiers présents à la boucherie du 6 août, il les a transportés sur sa toile avec la conscience d'un historien qui recopie la pièce authentique d'une archive.

Est-ce la faute du peintre si la peinture a été plus vraie que la poésie? La scène même, si bien dessinée par M. Detaille, ne manque point de grandeur, et la vue d'un tel coupe-gorge où expirent presque sans défense de pauvres et braves soldats, est bien faite pour laisser une impression profonde.

M. Detaille avait alors vingt-six ans. Il était déjà populaire et attirait la foule, comme son ami, le populaire auteur des *Dernières Cartouches,* M. Alphonse de Neuville, dont nous étudierons aussi à part la mâle et sympathique physionomie artistique.

Au Salon suivant, Detaille sembla se reposer d'avoir peint des batailles ; il exposa le *Régiment qui passe,* une scène militaire familière, telle que les Parisiens de 1874 pouvaient la regarder, un jour de décembre, devant le théâtre de la Renaissance ou sur le trottoir de la porte Saint-Martin. Et c'était là certainement un des tableaux les plus vivants du Salon. J'entends qu'il vivait réellement de notre vie quotidienne, qu'il était bien *de son temps,* en même temps qu'il était bien *de son auteur.*

Le *Régiment qui passe* est le 54e de ligne, M. Detaille, avec le talent absolu qu'il apporte à toutes choses, a fait un portrait du colonel et certainement de plusieurs officiers. Le tambour-major même, qui marche allègrement à la tête des tambours, doit avoir été peint d'après nature. Le régiment débouche de face, sur la chaussée du boulevard Saint-Martin. On aperçoit, derrière le premier rang de tambours, sac au dos et baguette à la main, les cuivres des musiciens et l'ondulation des bataillons qui se fondent dans une perspective obstruée de fiacres, d'omnibus, de la cohue des voitures forcément arrêtées par la colonne des soldats. Rien de mieux saisi, de mieux traité, de plus nettement enlevé, que cette scène de tous les jours, qui constitue, pour M. Edouard Detaille, une halte ou une promenade parisienne entre deux tableaux de bataille. *Le Régiment qui passe* est une des meilleures compositions, un des meilleurs tableaux du peintre. Quand je dis composition, je me trompe, cela n'a pas été cherché, au contraire, — qualité suprême ! — cela a été *vu*, comme M. Detaille sait voir. L'œil de l'auteur du *Régiment qui passe* « saisit » avec une vivacité singulière et une admirable précision, non seulement l'ensemble

d'une scène, mais tous ses détails, et son pinceau transporte sur la toile cette vision instantanée avec une fidélité absolue. De là, la vérité des mouvements, l'exactitude des physionomies; de là cette sincérité et cette réalité toutes flamandes de ce talent si parisien, si moderne et si bien doué.

M. Detaille, peintre de batailles, s'est classé, dans ce tableau militaire, parmi les peintres de la vie moderne. Ce ne sont pas seulement ses soldats, dont les physionomies, rougies par le froid, sont étudiées et serrées de près, ce sont aussi les figures, si amusantes, des gens qui suivent le régiment en marche et des spectateurs qui le regardent passer. Il y a bien de la finesse et bien de l'esprit dans ces gamins qui marquent le pas, en pleine boue, pour marcher au son de la musique; l'inévitable garçon pâtissier, — comparse de toutes les scènes parisiennes; — le robuste boucher, son panier vide sur le dos; — les enfants qui, poussés par la musique militaire, sont prêts à faire l'école buissonnière; — le sergent de ville immobile auprès du garçon de magasin qui traîne son haquet; les conducteurs d'omnibus, les voyageurs ouvrant leurs parapluies sous la neige qui tombe, tous ces personnages populaires sont aussi bien saisis et aussi bien rendus que les spectateurs de droite et de gauche, où l'on retrouverait plus d'un visage connu. A gauche voici M. A. de Neuville appuyé sur la balustrade. Profil élégant et militaire, moustache retroussée, l'aspect d'un officier d'état-major. A droite, M. Detaille s'est représenté lui-même aux côtés de M. Meissonier, son maître; Meissonier, petit, râblé, barbu, la main gauche appuyée sur sa canne; M. Detaille, mince, élancé, le visage jeune et sympathique. C'est, parmi tous ces personnages, celui qui tient son parapluie sous le bras. La jolie personne rousse, très fine, debout près de là, est Mlle Valtesse.

Je voudrais que nos peintres consentissent à se familiariser ainsi avec ce qui est notre existence habituelle. La rue a sa poésie, ses surprises, ses comédies et ses drames; il suffit simplement de les regarder et aussi, il est vrai, de « savoir les voir ». Ce n'est rien, semble-t-il, un régiment qui passe sur le boulevard! Combien de fois tout Parisien a-t-il

assisté à ce banal spectacle! Eh bien, M. Detaille fixe sur la toile cette scène fugitive, et de ce qui semble presque vulgaire dans la vie même, il fait quelque chose d'alerte, de fin, de pittoresque, tout en demeurant dans l'exactitude complète et dans la stricte vérité. Voilà ce qui dénote l'artiste original, le peintre personnel, capable de dégager la curiosité de ce qui paraîtrait la banalité, et de montrer qu'on peut découvrir le plus attirant des tableaux dans un motif qu'on peut rencontrer à tout moment, en sortant de chez soi.

Édouard Detaille devait revenir bientôt aux scènes militaires, et en 1876 il exposait un dramatique et important tableau dont le succès fut considérable : *En reconnaissance*.

Jamais, disions-nous, M. Detaille ne s'était résumé avec autant de bonheur. Un bataillon de chasseurs à pied, envoyé en reconnaissance, occupe un village où vient d'avoir lieu un engagement de cavalerie. Ce sont des gendarmes français et des uhlans allemands qui se sont sabrés dans ce village. La rue est encore pleine de terreur.

Un uhlan tué, magnifiquement étalé sur le sol, avec son cheval abattu d'un coup de feu, occupe le premier plan du tableau, et cette figure, d'un dessin prodigieusement hardi, est étonnante d'exécution. Une flaque de sang, aussi vermeil que celui que fait couler Henri Regnault sur les marches de l'Alhambra de Grenade, sort de ce tas écrasé, formé par le cheval et par le cavalier. Plus loin, un autre uhlan, blessé, se tient assis auprès d'un réverbère, soutenant de sa main droite son poignet gauche brisé, geste très familier aux blessés, qui nous a très souvent frappé durant la campagne, et qu'on retrouve dans un personnage de la *Barrière de Clichy*, d'Horace Vernet : le petit soldat accroupi et geignant.

Cependant nos fantassins débouchent, hâtant le pas, par toutes les rues du village. Un village bien *vrai*, bien français, où l'on se souvient d'avoir réellement cheminé et qu'on croit reconnaître. Le sol est sec et résonnant, avec de la glace dans les ruisseaux et des ourlets de neige autour des pavés. Guidés par un petit paysan en sabots, six ou sept hommes d'avant-garde occupent le milieu du tableau. Un jeune officier blond, élégant malgré son accoutrement de campagne, — c'est Paul Déroulède qui a *posé* le personnage, — le caban sur l'épaule, les guêtres aux mollets, le revolver à la ceinture, conduit et contient à la fois ses hommes, quelques-uns portant déjà le doigt sur la détente de leur chassepot. Avec quelle vérité M. Detaille a saisi ces physionomies tout à fait martiales et françaises! Le vieux chasseur à longue barbe, médaillé de Crimée, qui jette sur le cadavre du uhlan un regard de côté, indifférent, calme et résolu, est d'une tournure vraiment admirable.

Au reste, tout est excellent ici : le groupe des paysans qui relève, à gauche, le malheureux gendarme blessé, mourant; la femme du jardinier qui, sur le pas de sa porte, retient son petit garçon qui se détourne effrayé; les deux gamins curieux, hardis, qui se glissent le long de la muraille, vers l'Allemand assis à terre; les gens qui apparaissent au-dessus des murs pour saluer les Français accourus, et ces détachements mêmes du bataillon, débouchant au pas de course dans des attitudes et avec des mouvements absolument vrais, absolument *vus*, saisis au passage.

Au Salon de 1877, Édouard Detaille expose un tableau qu'il appelle *Salut aux blessés !* C'est un défilé de prisonniers allemands devant un état-major français. Le sujet surprit quelque peu le public. Mais ce tableau a toute une histoire. Detaille avait d'abord commencé par peindre un

groupe d'officiers prisonniers français défilant devant un état-major prussien. Cela s'appelait : *Honneur aux vaincus !* Nous avons vu l'esquisse de ce tableau dans l'atelier du peintre, esquisse déjà très *poussée* et d'une impression tout à fait émouvante, saisissante, vraiment admirable.

Les blessés français, officiers de turcos et de zouaves, passaient, héroïques, sanglants, les fronts enveloppés de bandeaux rouges ; tuniques déchirées, bras cassés, se soutenant encore et se redressant pour faire bonne et fière figure devant l'ennemi. L'artiste se demanda si la scène serait bien comprise, et en *retourna,* si je puis dire, la composition. Ce qui est certain, c'est que le tableau était magistral. Le terrain détrempé, le ciel d'un gris d'acier, sont traités d'une façon tout à fait supérieure. Je ne parle point des figures, qui sont pourtant chose principale dans une telle œuvre ; on sait que M. Detaille n'oublie ni un bouton ni une boucle dans un uniforme, ni un pli de peau ou une saillie d'os dans un visage. Tous ses types sont vivants, pris sur nature. On reconnaîtrait ces officiers d'état-major, on nommerait le général ; on a vu ce Kabyle et ces cuirassiers qui portent le fanion ou font partie de l'escorte. Quelle précision et à la fois quelle largeur dans

ces chevaux dont les croupes luisent et dont les crinières s'agitent ! Et les petits mobiles du second plan, et tout le fond du tableau. comme tout cela est enlevé, dessiné et peint d'une manière exquise !

Et il y a, ajoutions-nous, en rendant compte du Salon de 1877, il y a dans la salle des Aquarelles deux œuvres de M. Edouard Detaille, qui, d'une dimension et d'une importance moindres, peuvent cependant supporter la comparaison avec ce *Salut aux blessés !* L'une de ces aquarelles est un *Souvenir du camp de Villeneuve-l'Étang :* un troupier, le bras appuyé contre un bec de gaz, cause avec un camarade, à côté d'une balustrade, et on aperçoit, au loin, un paysage d'un vert puissant, piqué de pantalons rouges ; l'autre, *Un Hussard,* est un « Souvenir de 1870 » ; un vieux cavalier, de ces braves gens qui se multipliaient pour faire le service de la cavalerie durant le siège de Paris, un hussard, troupier à longue barbe, donne à son pauvre cheval la moitié de la maigre ration de pain noir qu'il vient de recevoir, et le cheval va manger ce pain mêlé de paille dans la main de son cavalier. Il y a là, dans cette simple scène, une poésie véritable et profonde, et je mettrais volontiers ces deux aquarelles, la première d'un *fini* plus complet, l'autre d'une touche plus large, à côté du tableau que M. Detaille expose cette année.

Depuis ces premiers succès, Édouard Detaille a beaucoup travaillé, se montrant, d'œuvre en œuvre, plus maître encore, s'il est possible, de son rare talent, d'une précision merveilleuse. M. Detaille, en ses tableaux, ne recherche pas le drame, comme de Neuville, dont le pinceau est si poignant ; il se contente de l'impression

vraie ; il n'*arrange* point ses personnages, il les saisit au passage. Sa manière, parfois un peu sèche dans ses premiers tableaux, mais qui s'assouplit d'année en année, de tableau en tableau, est sincère, exacte et rigoureuse ; souvent, pour ses grandes toiles, M. Detaille commence par des études, et il ne peint jamais une scène militaire sans avoir étudié son sujet sur place (il avait fait tout exprès le voyage d'Alsace pour peindre son *Morsbronn*); mais, autant que possible, il peint directement sur la toile, d'après nature, avec la conscience d'un élève de Rome étudiant une académie : méthode excellente et qui donne une expression de vérité bien autrement puissante que la chose recopiée. Au reste, il commence beaucoup d'esquisses avant de se mettre au tableau ; le sujet est retourné et remanié bien des fois, et il garde dans son atelier plusieurs *variantes* de ses tableaux les plus importants. Ce sont ses premiers essais, ses premières recherches.

Peu d'artistes ont, au surplus, un portefeuille, des cartons aussi riches que lui en croquis et projets de toutes sortes. Il y a chez lui des milliers de dessins enlevés avec une verve et une dextérité infinies : souvenirs de scènes entrevues, embryons de tableaux futurs. Durant l'été de 1874, il

fit, avec M. A. de Neuville, un voyage à Sedan, à Metz, à Forbach, à Froeschwiller, et, après avoir suivi les manœuvres du 6e corps, à Verdun, il rapporta un nombre considérable de croquis et d'études qui prendront place dans l'œuvre du jeune peintre, déjà en pleine possession d'un rare et solide talent. En somme, on le voit, deux qualités s'imposent chez M. Édouard Detaille, de ces qualités que j'appellerais volontiers la probité de l'artiste : c'est l'amour profond de l'exactitude et la sincérité absolue dans l'exécution.

La vie de ce jeune maître est ainsi déjà, on le voit, pleine de travaux et de succès. Elle n'en est, je dirai presque, qu'à son aurore, et les fruits mûrs sont déjà venus. Avec un autre caractère que celui de M. Édouard Detaille, on eût pu craindre que ces rapides triomphes n'eussent sur la destinée de l'artiste une influence fâcheuse. — Mais l'auteur de tant de chefs-d'œuvre précis et profonds est, — heureusement pour lui et heureusement pour notre jeune école française, — de ceux qui ne voient dans la louange qu'un coup d'éperon pour les travaux futurs, et qui, loin de s'endormir sur leurs lauriers, travaillent aussitôt à les faire oublier par des œuvres nouvelles.

Un voyage en Angleterre où il fut vivement

frappé par les scènes de la vie *londonienne*, les défilés de soldats dans Hyde-Park, les taches des habits rouges sur le fond sombre des pierres de la tour de Londres; une expédition en Kabylie, à la suite du général Vincendon, d'où il rapporta des merveilles, — aquarelles ensoleillées, avec des mers d'un bleu éblouissant, sépias d'une intensité de vie prodigieuse, où nos soldats grimpent, harassés, chargés de sacs, à travers des sentiers improbables, études ravissantes de prisonniers kroumirs, paysages larges et précis; — enfin l'exécution de ce merveilleux panorama de Champigny, qui est l'évocation même du passé, faite en collaboration avec l'auteur des *Dernières Cartouches* et du *Bourget*, remplissent, avec des centaines d'autres productions, les dernières années de Detaille, qui, à trente-cinq ans à peine, est un maître populaire et classé partout au premier rang. Un autre panorama, celui de *Rézonville*, exposé à Vienne depuis le mois d'août 1883, y a obtenu un succès décisif auprès du public et je dirai des états-majors autrichiens [1].

En Autriche, Detaille a pu voir de près l'armée austro-hongroise, et ses croquis d'après les hus-

1. Au Salon de 1884 Detaille envoie le *Soir de Rézonville*, un admirable coin de ce panorama magistral.

sards et les *honveds* ont l'allure héroïque, comme ses tableaux ou aquarelles d'après les soldats anglais avaient la rectitude même des *horse-guards* ou des fantassins britanniques. Il sait, avec une rare science des uniformes et des races, rendre la vie même des armées diverses. C'est un érudit en costumes. Sa collection d'armes et de shakos vaut un musée. Mais ses toiles et ses croquis sont le véritable musée de son prestigieux atelier. On prétend qu'il veut détruire le grand tableau officiel qu'il exposa en 1881, la *Distribution des drapeaux*. Ce serait dommage. Dans cette toile grandeur nature, le peintre avait rendu le coup de soleil même de la fête. Et puis quels morceaux de premier ordre! Quels *fonds* étonnants! Quelle vie dans certains cavaliers, dans les fantassins, dans la foule! M. Detaille ne privera pas ceux qui l'aiment de ce tableau d'histoire. L'esquisse seule, déjà grande, est d'un inestimable prix.

Telle peinture, tel homme. Detaille est droit, net et franc comme ses tableaux. Lui-même, en un croquis exécuté pour une publication spéciale : *Nos Peintres dessinés par eux-mêmes*, notes par M. de Belina, s'est représenté debout sur un échafaudage, devant l'immense toile du panorama de Rézonville : veste de cavalier, pantalon

à la houssarde; sur une tête fixe, la toque, le *cap* d'un officier anglais; l'air d'un gentleman soldat. C'est lui très vivant : une nature loyale, ferme, aimable, spirituelle, et un admirable talent qui n'a pas dit son dernier mot. Comme ce jeune camarade du lycée Condorcet, M. Déborde, qui le saluait naguère en des vers charmants, nous souhaitons que ce dernier mot soit celui d'une victoire française, et nous l'applaudirons deux fois lorsqu'il aura la joie

De peindre nos soldats aux képis couronnés!

Édouard Detaille est officier de la Légion d'honneur.

J. C.

Imp. Jouaust et Sigaux.

J.-P. LAURENS

Jouaust Ed

JEAN-PAUL [illegible]

N[illegible]
natur[illegible]
p[illegible] fort, av[illegible]
cent mich[illegible]
une ba[illegible]
atelier d[illegible] Notre-
a toujours [illegible]
dans ce temp[illegible]. Nulle p
beur. Qu'il [illegible] un de ce
toute l'histoire [illegible]
forte une suite d[illegible]
le Pape, de Vi[illegible]
crayon le *Julien* [illegible]
pour Jouaust
Parme de [illegible]

[illegible] AUBRY

JEAN-PAUL LAURENS

Nous voici devant une loyale et robuste nature d'artiste. Grand, solide, la tête puissante, maigre et fort, avec un accent michelangesque, un bon sourire doux dans une barbe fauve, Jean-Paul Laurens, en son atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs, nous a toujours semblé un vaillant d'autrefois égaré dans ce temps-ci. Nulle pose. Toujours au labeur. Qu'il achève un de ces tableaux où revit toute l'histoire mérovingienne, qu'il grave à l'eau-forte une suite de compositions puissantes pour *le Pape,* de Victor Hugo, qu'il traduise par le crayon le *Julien Savignac* de Fabre, ou qu'il dessine pour Jouaust les personnages de *la Chartreuse de Parme* de Stendhal ou du *Faust* de Gœthe, l'artiste

est toujours à l'œuvre et toujours demeure allègre sous les labeurs les plus écrasants. L'accent toulousain, la voix mâle, la large main tendue, Jean-Paul Laurens est de ceux dont la nature même commente le talent.

Il a quarante-sept ans; c'est à Fourquevaux qu'il est né, dans la Haute-Garonne, et son ami, M. Ferdinand Fabre, a raconté les débuts ou, comme il l'a dit, le *Roman* du peintre, en un livre fort intéressant où j'aurais voulu peut-être plus de dates, de faits précis. Tout enfant, élevé en pleins champs, Jean-Paul Laurens s'était senti peintre. « La source de ses premières émotions, de ses premières larmes peut-être, a dit M. Schéfer, un de ses biographes, il la trouva dans un *livre d'heures* romaines ramassé au chevet de sa mère mourante. Ce livre renfermait une gravure, une *Nativité* d'après Vanloo; il s'essaya à la copier. Tel fut le commencement de sa carrière. »

Puis, voici l'aventure *déterminante* que Ferdinand Fabre raconte en son *Roman d'un peintre :*

Un matin du mois de mai 1861, Fourquevaux, qui dormait encore, fut éveillé par un grand bruit de ferraille et par des chants lancés à pleine voix. Dans cette bourgade, coutumière, comme toute bourgade du Midi, de la musique et des chansons, était-ce une aubade? était-ce un charivari? En une minute, ce menu peuple rustique fut en l'air, et chacun

de glisser un pas au seuil de sa porte et de regarder vers la route de Toulouse d'où partait un concert tout à fait inattendu.

Là-bas, dans les claires buées de l'aube, que le soleil rougissait d'un premier rayon, parurent trois robustes gaillards, dont les bouches rondes, ouvertes comme des gouffres, faisaient un vacarme étourdissant.

Derrière ces chanteurs forcenés, un énorme mulet poilu, ventru, à oreilles pendantes, quelque peu galeuses, traînait un chariot disloqué. Était-ce bien un chariot? Cette longue caisse de sapin, souillée de barbouillages immondes, supportée par un essieu criard, tenait de tous les genres de véhicules, du fourgon, du tombereau, de la carriole, et n'en représentait exactement aucun. La bande matinale défila à travers le village, insoucieuse des regards soupçonneux qui la mitraillaient au passage et vint s'arrêter devant l'église.

Pour le coup, l'ébahissement fut au comble, et les paysans se précipitèrent. En un clin d'œil les hommes, les femmes, les enfants, les chiens, enveloppent, cernent, étreignent les nouveaux venus, leur charrette et leur mulet.

« Au large donc, vous autres ! s'écria en zézayant l'un des étrangers, grand escogriffe à barbe noire.

— Qui êtes-vous? demanda un naturel du Lauraguais n'osant faire un pas de plus.

— Je m'appelle *l'Italien.* »

L'escogriffe, en articulant ces mots, allongea un bras vers le coffre de la charrette et en retira une rapière démesurée.

Fourquevaux, épouvanté, recula de plusieurs semelles.

Au même instant, la porte de l'église s'entre-bâilla. Un ecclésiastique passa le nez...

« Monsieur Antonio Buccaferrata ! Monsieur Antonio Buccaferrata ! » s'écria-t-il alarmé.

M. Antonio Buccaferrata salua avec les marques du plus profond respect, puis, riant, rejeta sa lame à terre parmi les mille objets bizarres de la charrette, que ses camarades étaient en train de décharger.

« Mes amis, dit le curé à ses ouailles ahuries, n'ayez pas

peur, ces messieurs m'ont été recommandés par Monseigneur l'archevêque; ils viennent peindre l'église. Ces messieurs, qui depuis longtemps travaillent dans nos contrées, sont des peintres italiens.

Des peintres italiens !

Ces Italiens s'enfermèrent dans l'église. Le jeune Laurens, dévoré de curiosité, n'eut pas de repos qu'il ne fût entré pour surprendre le grand mystère qui s'y accomplissait. Il y entra en effet, et y trouva plus qu'il ne cherchait : sa vocation. Buccaferrata peignait la *Cène* de Léonard de Vinci.

C'est encore dans le livre si curieux de Ferdinand Fabre qu'il faut aller chercher le récit des pérégrinations de J.-P. Laurens partant à la suite des peintres italiens et menant, comme Molière, le « Roman comique » de l'art. Roman tragique aussi, et telle histoire d'un portrait mortuaire exécuté par Buccaferrata donne la sensation d'un conte fantastique.

Les hasards du voyage, dit M. Fabre, conduisent les Italiens dont il est l'élève à l'auberge du *Coq d'or*. Gaspard Hortett, *le Volailler*, les reçoit moitié riant, parce que ce sont d'anciennes connaissances, moitié pleurant, parce que sa femme vient de mourir et que cela l'empêche d'aller porter ses volailles au marché. Une morte ! quelle étude pour la future *Mort de sainte Anne !* Buccaferrata se lève au milieu de la nuit, entre dans la chambre où repose le cadavre, met un cierge entre les mains tremblantes de l'enfant et commence son dessin.

« Le lit d'Hortett occupait le milieu de la chambre, selon la disposition habituelle que nos paysans du Midi donnent à ce meuble cher entre tous, et, sans le chevet qui, en touchant

à la muraille, gênait le passage d'un côté, on aurait circulé librement autour des quatre piliers en bois de noyer grossièrement équarri.

Buccaferrata, enflammé par l'idée d'amener à bien son croquis, ne vit pas l'espèce de prostration anesthésique où le spectacle d'un cadavre avait précipité Jean-Paul et le conduisit par la main, doucement mais inflexiblement, jusqu'au traversin de la morte.

« A présent ne bougeons plus », dit-il, prenant soin de lui lever par degrés le bras jusqu'à ce que la flamme fumeuse du cierge eût de beaucoup dépassé la hauteur du front d'Hortett.

Cette pose obtenue, Antonio s'empara fiévreusement du carton qui lui servait de pupitre, s'assit au pied du lit, du côté droit, tandis que Laurens demeurait planté du côté gauche, puis regarda anxieusement.

« Superbe !... Quelles ombres portées !... Superbe ! » s'écria-t-il.

Et le crayon tomba sur le papier.

Éclairé d'en haut et par une lumière unique, le cadavre de la femme de Gaspard Hortett, dit *le Volailler*, était épouvantable à voir.

J'ai de Jean-Paul Laurens un morceau superbe, une étude de vieille femme mourante, une paysanne, Victoire Tranchart, effrayante et d'une admirable robustesse d'exécution. Quand je la regarde, je pense à l'impression que dut ressentir Laurens tout jeune devant le cadavre qu'étudiait le peintre italien. Peut-être cette inoubliable scène a-t-elle à jamais influé sur le talent si dramatique du maître peintre français.

D'ailleurs Jean-Paul Laurens abandonna bien-

tôt Buccaferrata et alla à Toulouse. Élève de l'École des beaux-arts de cette ville, vraie cité inspiratrice d'art, il remportait le prix fondé par la municipalité et qui lui permettait de passer à Paris trois années. Là, en pleine lutte, vivant de labeur, J.-P. Laurens étudiait tour à tour chez M. Bida, le dessinateur impeccable, et chez Léon Cogniet. Au Salon de 1864, à vingt-six ans, il exposait une *Mort de Tibère,* énergique déjà, mais inaperçue : Caligula faisant arracher l'anneau de Tibère expirant. Cette même année il envoyait au Salon un portrait de Mme Max Valrey, romancière de talent, aujourd'hui oubliée. En 1866, *Après le bal,* une jeune fille morte, composition inspirée des *Orientales* de Hugo; en 1867 et 1868, *Osea in deserto*, *Hérodiade et sa fille,* et le *Portrait de Ferdinand Fabre;* l'année suivante, un *Jésus chassé de la synagogue.* En 1869, il obtenait une médaille. Mais les temps étaient durs alors, et J.-P. Laurens vivait parfois de lithographies, de dessins exécutés çà et là. On pourrait noter de lui, à cette époque, des *portraits-charges* très remarquablement enlevés, entre autres celui d'Henri Rochefort pour le journal *le Philosophe* de M. Gilbert Martin.

1870 arrive. Un tableau allégorique de la

Prusse figurée par une hydre à plusieurs têtes, un dessin représentant la mort de l'archevêque Darboy, nous conduisent à ce Salon de 1872 où nous saluions les premiers succès décisifs du jeune maître :

Les tableaux d'histoire proprement dite deviennent, disions-nous, de plus en plus rares aux expositions annuelles. Le *genre,* le *paysage* et le *portrait* composent la plus grande partie des envois. Aussi bien faut-il particulièrement signaler les artistes qui remontent le courant avec bravoure, et parmi eux M. J.-P. Laurens, élève de Bida, qui a donné deux tableaux très remarquables au Salon de 1872. L'un d'eux, d'un ton sombre et d'une énergie singulière, représente la terrible scène, presque fantastique, où Étienne VII, après avoir fait exhumer le corps de son prédécesseur, le pape Formose, le fit apporter, revêtu de ses habits pontificaux, dans la salle du concile; puis, lorsqu'un avocat eut été désigné pour répondre au nom du mort, couvrit le cadavre de ses adjurations et de ses attaques. La scène est farouche, sauvage, et M. Laurens l'a traitée ainsi. Le cadavre du pape mort, la bouche ouverte, la peau noire déjà, raide sur sa chaise, avec ses gants rouges recouvrant ses mains décharnées, est sinistre comme ces morts de Valdès Léal, qu'on voit à Séville. Et ce n'est pas le seul peintre espagnol que rappelle cette sombre toile. On prendrait les membres du concile de M. Laurens pour des évêques ou des tortionnaires échappés d'une toile d'Herrera. La figure de l'avocat du mort, le geste menaçant d'Étienne VII, le cadre même où se meut le drame, les murailles grises, avec leurs croix de sang, le trépied, l'atmosphère sépulcrale de la scène, ajoutent à l'impression produite par cette toile, une des meilleures du Salon.

La *Mort du duc d'Enghien,* de M. J.-P. Laurens, est encore une tragédie, mais d'un ton plus humble, sinon plus terrible. Le peintre a saisi le moment où le duc, arrêté contre tout

droit, jugé sommairement et contre toute justice, est extrait de la Tour du Diable à Vincennes et, après avoir longé les fossés, est amené jusqu'au pied de la tour qui fait face aujourd'hui au champ de manœuvres. Un officier de gendarmerie lui lit sa sentence à la lueur d'une lanterne, qu'on placera tout à l'heure sur la poitrine de la victime. M. Laurens a bien étudié son sujet et l'endroit où se joua ce drame odieux. Rien n'indique, à Vincennes, la place du meurtre. Dans un angle de la tour, le duc d'Enghien fut accoté à la muraille. C'était la nuit. Les soldats tiraient, dans l'ombre, sur le falot lumineux. On ne donna point le coup de grâce au fusillé. On l'enfouit précipitamment dans la fosse. Le trou était trop petit, il fallut briser le torse du mort pour faire entrer le cadavre en terre.

Le tableau de M. J.-P. Laurens pourrait, par sa dimension, passer pour un tableau de genre ; mais nous le regardons, à cause de la façon dont il est traité, comme un tableau d'histoire. Un groupe de gendarmes aux figures rébarbatives entoure le duc, placé à gauche du tableau, son chien debout à ses pieds.

Le duc d'Enghien est encore vêtu de son costume de chasse : amené en poste de Kehl à Vincennes, il n'a pas eu le temps de quitter son habit. Il est harassé, presque malade, le visage maigre, pâli, mais calme, indifférent à cet écrit que lui lit l'officier de gendarmerie. On aperçoit, battant sur sa culotte grise, les breloques de sa montre. Cette montre, avec un médaillon qu'il portait à son cou et vingt-cinq louis qu'il avait dans sa poche, est enfermée à Vincennes, avec ses restes, dans ce tombeau que le second Empire a relégué, comme un accusateur gênant, dans une annexe de la chapelle, près de la sacristie. Le médaillon du cou est troué d'une balle, le falot, qu'on plaça sur le cœur du duc, pour guider les coups des soldats, est percé de sept balles. Dans le tableau de M. Laurens, l'officier qui lit la sentence est bien campé ; le piquet d'exécution, placé au second plan, prend d'assez effrayantes proportions dans la pénombre.

La couleur bitumineuse du tableau, son clair-obscur, éton-

DESSIN INÉDIT DE JEAN-PAUL LAURENS

nent d'abord, mais on s'y habitue bien vite, et on trouve cette toile tout à fait bonne. Le visage tiré et fatigué du duc, les physionomies brutales et les uniformes, qui paraissent étranges aujourd'hui, des gendarmes ont été fort bien étudiés. C'est aussi de l'archéologie que ces chapeaux énormes, ces culottes plissées et ces bottes. La lumière que projette la lanterne sur l'habit rouge du duc d'Enghien produit une ombre superbe sur la muraille, une ombre nette et crûment découpée : c'est là, dirait-on, comme le spectre agrandi de la victime, une vraie vision du remords.

M. Jean-Paul Laurens a vraiment donné une exposition excellente, et nous croyons que cet artiste est destiné à tenir un rang distingué dans cette peinture historique, que dédaignent les nouveaux venus, pour la *bimbeloterie* japonaise, ou les petits tableaux de *vente*.

C'était mieux qu'un rang *distingué,* c'était une des premières places dans la peinture contemporaine que J.-P. Laurens devait conquérir, rapidement, à grands coups d'œuvres. En 1873, il donnait la *Piscine de Bethsaïda,* une grande toile à la Ribera qui retenait moins l'attention que le *Pape Formose,* et qui le montrait toujours préoccupé des harmonies violentes dans les teintes neutres, ainsi que des sujets religieux sombres et fiers, presque sépulcraux. Mais quel art dans cette peinture sérieuse et forte! J'ai vu de M. J.-P. Laurens un *Hamlet venant de tuer Polonius,* qui, haut de trente centimètres, avait cependant la taille shakespearienne. Droit et

roide, Hamlet soulève la lourde tapisserie derrière laquelle, sanglant, gît le vieux courtisan. Cette scène, sobre et fermement traitée, laissait une impression de force et de grandeur. Il en était de même de cette simple figure de *Cardinal* (Salon de 1874) qui se détache, dans sa robe rouge, sur un fond de cuir de Cordoue. Assis et dépliant un parchemin, sa barbe noire entourant le bas d'un visage énergique et osseux, un diamant brillant sur le gant qui tient la missive, ce terrible prélat fait songer à ces cardinaux despotiques qui guerroyaient et payaient de leur poitrine au temps des guerres italiennes. Il y a un Jules II, un pape cuirassé et armé, dans ce cardinal farouche. M. J.-P. Laurens a peint là un vrai tableau d'histoire. Je ne parle pas de la difficulté matérielle vaincue : l'*Innocent X* de Velasquez, rouge sur fond rouge, n'est pas plus étonnant, dans son harmonie sanglante, que le *Cardinal* de M. Laurens.

Quelle figure vivante encore, ajoutions-nous, que celle de la petite Marthe, avec son costume de velours gris et noir, sa poupée costumée comme une châtelaine du moyen âge et ses cheveux taillés comme ceux d'un enfant d'Édouard ! La grâce fait un peu défaut, sans doute, à ce portrait d'enfant ; mais quelle décision et quelle fermeté dans les lignes ! J'ai parlé de Velasquez ; ses infantes ont une tout autre douceur

et un tout autre charme; mais, là encore, M. Laurens s'est souvenu de ce peintre admirable, et lui a demandé le secret de ses tonalités grises après avoir cherché à rappeler les fameux tons pourpres de sa figure de Pape.

Le meilleur des tableaux de M. J.-P. Laurens est, au surplus, son grand tableau religieux: *Saint Bruno refusant les offrandes de Roger, comte de Calabre.* Debout sur le seuil de sa chartreuse, le saint, rigide sous sa bure, repousse du geste les plats d'argent et les œuvres d'art que portent les mulets du comte. Des enfants, tout à fait charmants, contemplent cette scène. L'un d'eux, le profil perdu, est d'un dessin plein de gentillesse.

Je ne retrouve pas d'autre mot, et c'est le meilleur pour caractériser l'enfance. Le fond du tableau, sur lequel se détachent les envoyés du comte, dans leurs robes vertes ou sous leurs riches habits, est excellent de couleurs, un peu vives. Les murailles blanches se découpent sur un paysage vigoureux, sur un beau ciel d'un bleu profond.

L'impression tout entière que laisse ce tableau est mâle, forte, même un peu sévère. M. Laurens a pourtant groupé autour de saint Bruno des figures de moines, dont quelques-unes, exprimant la tentation, ressemblent à des moines d'Herrera tournés au comique. Est-ce bien un défaut? La vérité est que ce tableau vit d'une vie austère et dans une atmosphère lumineuse. On sent, on devine chez M. Jean-Paul Laurens un artiste soucieux de son art, ne sacrifiant rien à la frivolité et à la mode. Sa peinture est bien de la peinture religieuse avec je ne sais quoi d'inquisitorial et de sombre. Du moins, avec lui sommes-nous bien loin des madones de pacotille et des banalités de cet art religieux qui, n'ayant plus la foi, décore des églises comme on décorerait des boudoirs.

Je me suis toujours attaché à décrire ainsi les tableaux si intéressants, si captivants, de J.-P. Laurens. Au Salon de 1875, nous le retrouvions,

cherchant toujours le dramatique dans ses compositions, avec l'*Excommunication de Robert le Pieux* et l'*Interdit,* deux toiles profondément saisissantes, d'un caractère violent et personnel. Cette même année, Laurens achevait, dans une des salles du palais de la Légion d'honneur, un plafond qui donnait une idée nouvelle, et la plus grande, du talent de l'auteur de l'*Interdit.* Il avait à peindre sur un plafond en forme de coupole l'*Institution de la Légion d'honneur.* Il l'a fait avec un bonheur rare. Il a groupé autour de deux figures symboliques les portraits de Bonaparte, de Gérard, de Mortier, de Lacépède et de Macdonald, qui concoururent à l'institution de l'ordre. Ces personnages réels, assis sur des gradins, à demi enveloppés de nuées, comme un aréopage illustre, ont une allure sculpturale qui unit à la fois la réalité au style. M. J.-P. Laurens est demeuré profondément coloriste en abordant la peinture murale. Lacépède vêtu de l'habit de membre de l'Institut, Gérard superbement appuyé sur son épée, Bonaparte en costume rouge, Macdonald surtout, admirable dans son uniforme de général de la République, sont des figures qui font grand honneur à M. Laurens; elles vivent, et cependant elles ont l'allure impo-

sante des statues. Le fond bleu du ciel, les nuages, la figure de la France, sont autant de morceaux magnifiquement traités. J'aime beaucoup ce rappel de la cocarde tricolore qui se montre, çà et là, dans certains détails du tapis jeté sur les marches de marbre. « Il y a un auteur dramatique, disions-nous, dans l'auteur de l'*Interdit;* il y a un peintre éminent, ajouterons-nous, dans l'auteur de l'*Institution de la Légion d'honneur.* » L'auteur de ce plafond montrait ce que serait bientôt le peintre du Panthéon et de la mort de sainte Geneviève.

En 1875, M. Laurens exposait son *François de Borgia se découvrant devant le cadavre d'Isabelle,* sa souveraine, qu'il accompagne à Grenade, par ordre de l'empereur, et trouvant dans la contemplation respectueuse de cette auguste morte comme un avant-goût de la paix des oraisons dernières.

La scène est bien composée et admirablement peinte, disions-nous : Borgia, debout, vêtu d'un costume noir garni de fourrures, la main gauche sur la garde de son épée, le collier de la Toison-d'or sur la poitrine, porte respectueusement la main à sa coiffure et, d'un geste noble, un peu théâtral peut-être, mais solennel, après tout, comme doit l'être celui d'un grand écuyer, se dispose à se découvrir devant celle qui fut l'épouse d'un empereur.

L'expression du visage de cet homme est singulièrement belle et d'un calme plein de pensée. Peu de personnages l'entourent : quelques moines, l'évêque qui vient d'officier aux funérailles, une demoiselle d'honneur de l'impératrice Isabelle. L'évêque est vu de dos, et sa mitre et sa chape blanche, étonnantes d'exécution, d'un pinceau vigoureux et d'une coloration puissante, se détachent hardiment sur la robe noire du prélat.

Ce qu'il faut louer surtout dans ce tableau d'un maître, c'est le cadavre de l'impératrice Isabelle, livide et vert, creusé, faisant songer, dans sa hideur majestueuse, aux visions de Juan de Valdès Léal, le peintre des *Dos Cadaveres* du couvent de la *Caridad* à Séville. Voilà, certes, un morceau de premier ordre.

Les prunelles tournées de la morte sous leurs paupières à demi baissées, la bouche ouverte, le nez pincé, ces parures dans les cheveux, cette perle qui tombe au milieu du front, comme la dernière larme d'une agonie, ces mains croisées, ce corps tout entier aminci, creusé et comme déjà momifié par la mort ; ces soieries aux couleurs passées, comme si l'atmosphère du sépulcre les avait déjà dévorées, ces verts, ces roses, ces violets éteints, tout cela est peint avec une superbe *maestria*. J'aime aussi le décor même de ce drame, ce fond gris du mur, cette colonne tournante, cette chapelle ardente où vient d'avoir lieu la solennité des funérailles, dont on aperçoit encore des lumières rouges et dont on sent en quelque sorte l'étouffante chaleur.

Avec quel soin de la vérité, M. Jean-Paul Laurens a traité encore les *accessoires* du tableau, le marbre veiné du cercueil, le velours pourpre du coussin brodé d'or lourd, sur lequel repose la couronne impériale, la cire fondante du cierge qui reflète sa lueur dans une plaque de marbre noir ! Et cette fumée sortant de l'encensoir et qui rampe le long du cadavre ! M. Laurens aime ces effets de fumée, qui donnent, je le reconnais, beaucoup de caractère à de telles scènes. Il y avait une fumée à peu près semblable dans l'*Excommunication de Robert le Pieux*, et un élève de M. J.-P. Laurens, M. Fran-

çois Flameng, a cherché, cette année, un effet identique dans un sinistre tableau, *Barberousse visitant le tombeau de Charlemagne,* qui rappelle un peu trop le *Pape Formose* du jeune maître. Mais ne dégage pas qui veut l'effroyable poésie d'un *pudridero.*

Nous arrivons au Salon de 1877 et à cette *Mort de Marceau* qui valut la médaille d'honneur à Laurens. Il y a au musée de Chartres un très magnifique tableau d'un peintre de grand talent, mort très jeune, François Bouchot : *les Funérailles de Marceau.* Ce tableau, vaste composition, un peu théâtrale, popularisée par la lithographie, fit une sensation véritable au Salon de 1835, et Alexandre Decamps, le frère du peintre, qui tenait alors, dans la *Revue républicaine* je crois, la plume du critique, déclarait qu'un Géricault nouveau était né. Bouchot, dont nous avons admiré à l'Exposition des Alsaciens-Lorrains, au palais Bourbon, une admirable tête de *Viala mort,* et qui figure à Versailles avec une *Bataille de Zurich,* disparut trop tôt de la scène. Il avait trente-cinq ans lorsqu'il exposa ce *Marceau.* A quarante-deux ans, il n'était plus.

Que si l'on voulait marquer les modifications, et, en un certain sens, les progrès accomplis dans la peinture historique depuis quarante ans, il fau-

drait comparer, non pas au point de vue de l'exécution, mais au point de vue de l'arrangement même et de la composition du tableau, les dramatiques *Funérailles de Marceau* à l'*État-major autrichien devant le corps de Marceau* de M. Jean-Paul Laurens. Autant l'œuvre de Bouchot est théâtrale et appelle le « baisser du rideau », autant la scène transportée sur la toile par M. Laurens est simple, saisissante et vraie. Sans doute d'étonnantes figures de soldats et de *tapins* dans la composition de Bouchot et le large drapeau tricolore qui enveloppe la scène funèbre de ses vastes plis, donnent à ces funérailles je ne sais quelle grandeur d'apothéose. Mais combien ce défilé des officiers autrichiens devant le cadavre du jeune général est plus émouvant dans sa sobriété silencieuse et tel que M. Laurens l'a senti et rendu !

Marceau, étendu sur un lit de camp, repose, couché dans son manteau, dont la doublure rouge enveloppe son uniforme vert à collet et parements jaunes, à galons et à boutons d'argent, l'uniforme du 11e chasseurs, si différent de ce costume empanaché de hussard rouge, dont on affuble, au théâtre, le malheureux Marceau. Le jeune général, les yeux clos, la lèvre violette, livide, les cheveux, qu'il portait nattés, dénoués et collés sur ses joues, tient encore, dans sa main gantée, son sabre de bataille, le sabre d'honneur que lui avait donné le Directoire, et qu'on peut voir encore au musée de Chartres.

Il est vraiment beau, ainsi couché dans l'immobilité suprême.

Sa tête, enfoncée dans l'oreiller, dont la blancheur éclatante fait mieux ressortir la pâleur du mort, a bien l'expression de calme d'un héros qui a fait sa tâche. M. Jean-Paul Laurens n'a pas cherché à idéaliser son Marceau ; c'est bien un cadavre encore, mais c'est en même temps le cadavre d'un homme dont l'existence est une des plus pures gloires de notre armée.

Devant ce jeune homme étendu, l'état-major autrichien défile lentement, silencieusement. Le silence! c'est, en effet, une des qualités de ce tableau saisissant et, en quelque sorte, religieux. L'antithèse est profonde entre ce jeune soldat républicain et cet état-major de la vieille armée autrichienne. On dirait le Passé contemplant respectueusement l'Avenir.

L'archiduc Charles, incliné et saluant en gentilhomme le patriote frappé de mort, se tient auprès du lit, tandis que, dans la chambre, entrent par files les officiers jetant de côté des regards émus, curieux ou encore chargés de colère, à celui qu'ils combattaient hier et qui est couché là ! Derrière les officiers, les hussards de Barco font la haie. On aperçoit leurs shakos et, parmi ces officiers aux mentons rasés, la rude moustache d'un de leurs commandants. M. Jean-Paul Laurens a saisi avec une vigueur et une vérité rares les diverses expressions de tous ces hommes.

La figure du général Kray, pleurant au chevet du lit de ce jeune homme dont il pressait la main mourante, est absolument admirable, d'une vérité supérieure. Quelle attention, quelle pensée dans le visage, vu de profil, du général autrichien qui enfonce ses deux doigts dans sa joue en contemplant Marceau ! Et quelle admirable attitude que celle du chirurgien français, debout derrière le lit où Marceau repose ! l'œil fixe, inattentif à tout ce qui se passe, la prunelle plongeant dans l'invisible, les mains pendantes et croisées, désolé, écrasé, il est là, comme l'incarnation même de la douleur de ses compagnons d'armes.

« On le frapperait par derrière, me disait M. Vollon, il ne bougerait pas. » A côté de lui, un autre camarade de Marceau pleure, la tête courbée.

Ces trois uniformes français tranchent seuls sur les costumes blancs des Autrichiens, et de cette quantité de *blancs*, M. Laurens a tiré pourtant une harmonie vigoureuse. Il a échauffé d'ailleurs sa toile avec la doublure du manteau rouge de Marceau, l'écharpe de soie rose, l'étoffe qui recouvre le matelas, le paravent de papier jaune à ramages, placé entre le lit de mort et le défilé de l'état-major.

Depuis le succès décisif du *Marceau,* qui fit M. Laurens populaire, non seulement en France, mais partout (son tableau a été gravé jusque dans des journaux chinois!), le maître peintre s'est affirmé par des œuvres considérables en tous genres. L'Exposition universelle lui valait la croix d'officier de la Légion d'honneur; il était chevalier depuis 1872.

En 1881, il exposait l'*Interrogatoire* et un *Portrait* de femme largement traité, d'une peinture solide et mâle.

On connaissait M. Laurens comme peintre de figure, disions-nous à ce propos, mais quel admirable peintre de nature morte il est aussi! Quel précieux et superbe *morceau*, la petite statuette de saint Michel que Mme la comtesse R*** garde auprès d'elle! J'ai vu chez Hector Malot des paysages de J.-P. Laurens, une falaise entre autres, à pic, surplombant un bout de mer. C'est admirable, et, chez un marchand, naguère je rencontrais et laissais partir des fleurs dans un vase de faïence, du même maître. On eût aimé à accrocher cette *nature morte* à côté d'un Vollon. L'*Interrogatoire,* que M. Laurens expose en même temps que son portrait de femme, est une de ces scènes tragiques du moyen âge que son pinceau

excelle à peindre. Un moine révolté sans doute, avec l'éclair de l'affranchissement dans les yeux, est dans une façon d'*in pace*, soumis à la torture de la corde. Il y a dans ce drame je ne sais quelle émotion muette, sourde, comme le caveau même, et qui donne la sensation de froid de ces murailles. Mais de M. Jean-Paul Laurens, ce qu'il faut voir au Salon, dans les salles des dessins, ce sont les quatre compositions destinées à l'illustration d'Augustin Thierry : le *Jugement de Hilperic*, le *Monastère de Saint-Martin*, l'*Arrivée de Théodebert*, l'*Arrivée de Sighebert*, de véritables et mâles chefs-d'œuvre.

Les *Récits Mérovingiens*, illustrés par Laurens, resteront en effet comme un monument d'art tout particulier et très saisissant. Ce n'est plus de l'illustration, c'est de l'évocation. On songe, devant ces physionomies d'un autre temps et cette connaissance précise des vêtements et des types, à l'érudition d'un Alma-Tadéma ; mais on y retrouve le style et la science de composition que n'a point le peintre hollandais. Un véritable chef-d'œuvre, parmi ses dessins, c'est l'*Ombre de Marianne apparaissant à Hérode le Grand*. M. Jean-Paul Laurens a déployé là, pour exprimer l'effroi du bourreau devant sa victime, toute sa puissance dramatique. Pour chacune de ses figures dessinées, Laurens fait une *étude* peinte. Chaque accessoire est pris sur nature, sur quelque *bibelot* grandi.

En 1882, le peintre exposè la *Mort de Maximilien,* d'un sentiment poignant, où il tente de rendre l'effet de couleur crue d'un soleil mexicain sur les habits noirs; avec cette toile, un portrait d'homme. En 1883, les *Murailles du Saint-Office,* un paysage puissant, murailles rouges et saignantes, quelques couronnes séchées, des femmes en deuil, le vide même devenant poignant, et *le Pape et l'Inquisiteur,* une de ces visions d'autrefois, où le peintre excelle. En 1884, la *Vengeance d'Urbain VI,* le vieux pape allant, au fond d'un *in pace,* contempler les corps étendus des cardinaux torturés : une vaste toile dans un cadre restreint. Mais c'est dans sa magistrale fresque du Panthéon que ce robuste artiste, de la race des forts, s'est affirmé d'une manière inoubliable :

C'est la *Mort de sainte Geneviève,* que Jean-Paul Laurens a traitée. Il est toujours l'homme des dénoûments tragiques. Cette Geneviève, que nous sommes habitués à rêver, jeune et blonde, gardant ses moutons dans un paysage idyllique, Jean-Paul Laurens nous la représente, cette vierge de Nanterre, sous les traits vénérables d'une aïeule, une vieille, vieille femme, dont les cheveux blancs encadrent le maigre visage, et qui, de ses bras osseux, bénit tout un peuple agenouillé devant son lit de mort.

J'imagine que cette tête admirable d'aïeule, dont l'âge a respecté la majesté, le peintre l'a trouvée, l'a vue apparaître là, devant lui, dans une de ses visites à la Salpêtrière où il allait, il y a deux ans, faire des études. Nous avons vu de ces

grand'mères immobiles au fond des lits blancs, dans le bâtiment de la Vierge, au-dessus de la cour de Manon-Lescaut.

La Geneviève ridée, presque centenaire, — elle avait quatre-vingt-dix ans lorsqu'elle mourut, — étend sur les hommes et les femmes inclinés devant sa couche ses mains osseuses et parcheminées..... Au premier plan, une belle jeune femme rousse, vue de dos, genoux en terre, présente à la sainte deux jeunes fils qui saluent pieusement Geneviève. Les deux pieds de cette femme ainsi agenouillée forment le centre même de la composition, et, par une hardiesse vaillante, M. Laurens a frotté de la poussière du chemin la plante de ces pieds de femme. C'est là de bon réalisme, réalisme qui a pour nom la vérité.

Jamais, du reste, le peintre de *Marceau* n'a abordé avec plus de robustesse et de talent un sujet plus poignant et plus vaste. Les physionomies de ces hommes entassés, leurs costumes, leurs mouvements, sont traités avec une science rare de la composition, une entente profonde du drame humain. Évêques, mendiants, soldats, femmes, enfants, tous accourent, tous vivent d'une vie réelle. C'est là du naturalisme savant, appliqué à l'histoire, à la résurrection même du passé.

L'architecture, les constructions de brique du décor sévère qui encadre la scène, ajoutent à son austérité et à sa puissance.

Dans un coin, un vieux combattant d'autrefois, qui a vu Attila le pillard et ses Huns fuir devant la conductrice de troupeaux, reste accablé, encore appuyé sur ses armes, sans même regarder Geneviève qui se meurt. C'est son passé, son rêve, toute la foi et peut-être un peu le chaste amour de sa jeunesse, qui s'envolent dans l'agonie de l'aïeule!

En résumé, Jean-Paul Laurens est une des plus hautes personnalités de notre art français, un tempérament robuste, porté aux scènes violentes

et sanglantes, que sa première éducation explique bien. On le prendrait pour un de ces maîtres espagnols qui se plaisaient aux spectacles des forts, à la vue des douleurs bravées par les martyrs. Les tragédies les plus sombres n'effrayent pas ce peintre puissant. Il a, comme les fiers, le mépris de la mort, et il la rend avec toute son horreur et toute sa majesté. On a pu étudier, au champ de Mars, l'œuvre complète de Laurens, depuis ce superbe *Saint Ambroise instruisant Honorius* et le *Jésus chassé de la synagogue,* qui datent de 1870, jusqu'au *Marceau mort,* qui lui avait donné la gloire.

Cet homme, doux et bon comme les forts, aime son foyer, son art, et n'est heureux que parmi les siens. Regardez le portrait de l'auteur, peint par lui-même, pour la *Galerie des Uffizzi* de Florence. En voyant cette tête pétrie de volonté et de fermeté mâle et sympathique, vous comprendrez le talent de Laurens. L'ouvrier explique l'œuvre. Ferdinand Fabre raconte qu'un peintre dit, en voyant J.-P. Laurens tout petit : « Voilà Michel-Ange enfant ! » Et vraiment, — je le disais aux débuts de cette étude, — il y a quelque chose du visage de Michel-Ange dans cette tête osseuse et puissante. Tout entier voué à son labeur, vivant

sans bruit, — mais en pleine renommée, — entre sa femme et ses enfants, aujourd'hui peignant un *Empereur enfant,* le front écrasé par la couronne, demain illustrant d'une façon inoubliable l'*Imitation de Jésus-Christ.* M. J.-P. Laurens est un des plus robustes parmi les artistes de ce temps, un des plus sincères et des plus justement honorés. Il peut dire fièrement, comme le grand Verdi : « Je suis un paysan ! » Un sol robuste a produit ce talent puissant. Cet homme est une barre d'or. On l'estime autant qu'on l'admire.

J. C.

Imp. Jouaust et Sigaux.

CH. JACQUÉ

Jouaust Ed.

CHAR

L'A premi ie v
gens
le p.
ver d de

[illegible] ACQUE

CHARLES JACQUE

La première fois que je vis Charles Jacque, c'était avant la guerre, dans ce petit entresol de Dinochau où tant de gens célèbres ont passé. Le maître aquafortiste, le peintre hors de pair des moutons et des poules, venait parfois, quittant son atelier du boulevard de Clichy, déjeuner là pour avoir l'occasion de causer. Et nous causions avec entrain ! C'était vers 1868, à l'heure où les esprits étaient animés par la perspective d'événements qu'on pressentait : 1870 était dans l'air. J'admirais Charles Jacque comme artiste ; il me séduisit comme causeur. Physionomie fine, narquoise, d'une douceur mordante, les traits souriants et la bouche railleuse,

une bonté armée en guerre contre toutes les sottises, beaucoup de trait dans les propos, le mot toujours juste, le souvenir toujours exact, un délicat redoutable ; tel me parut Charles Jacque, pour lequel je ressentis bien vite une réelle affection. Il nous menait parfois à son atelier, où il nous montrait, sans compter les *Charles Jacque*, d'admirables études de *Fous* faites à la Salpêtrière par Géricault, et des Tassaert de premier ordre. Jacque avait alors cinquante-cinq ans.

Il en a soixante et onze aujourd'hui, et sa verve n'est point tarie, son esprit est toujours aussi alerte et aussi jeune ; son talent même a grandi, en même temps que sa gloire.

Il est Parisien, Parisien jusqu'au sang, Parisien jusqu'aux ongles, Parisien d'esprit, Parisien de cœur. Né à Paris, le 23 mai 1813, tout près des Invalides, Charles-Émile Jacque fut élevé au milieu de braves gens qui s'occupaient un peu de peinture, de la *peinture bourgeoise* de ce temps-là. Au sortir du collège, où il ne fit que passer, il était entré chez un notaire, mais il en sortit bien vite et se mit à copier des lithographies, une entre autres de Coigniet, le paysagiste, que M. Boisselier, ami de M. Jacque père, trouva *très bien, mais très bien*. Jacque en copia d'autres que M. Boisselier trouva très

mal. On le fit entrer dans une étude de notaire, d'où son manque de dispositions « basochiennes » le fit renvoyer bientôt. Sa famille habitait dans le passage Saint-Antoine, porte à porte avec Louis Cabat, aujourd'hui directeur de l'École de Rome, et qui déjà *dessinaillait* et apprenait le décor chez un porcelainier.

Charles Jacque, lui, n'entra pas dans un atelier de peinture sur porcelaine; au lendemain de la révolution de 1830, il s'engagea dans le 52e d'infanterie de ligne, où il resta cinq ans, faisant pendant son service des croquis, — non pas des dessins, des croquis, — et étudiant déjà, sans doute d'après nature, ces soldats en pantalon rouge et en guêtres blanches, avec le haut bonnet de police, qu'il devait bientôt illustrer dans des lithographies militaires tout à fait amusantes, originales, spirituelles. Il y a là une verve caricaturale de premier ordre. Charles Baudelaire a, du reste, écrit sur *Charles Jacque caricaturiste,* une page exquise et profonde. C'est à cet ordre d'idées, dans l'œuvre de Jacque, qu'il faudrait rattacher certain recueil intitulé *Militairiana* et l'*Histoire de La Ramée, ex-fusilier de l'armée française, depuis son entrée au service et avant jusqu'à sa mort et après, racontée et dessinée par Ch. Jacque, ex-caporal au* 52e *de*

ligne, jolie fantaisie extrêmement rare aujourd'hui, et publiée par Aubert dans le Musée Philipon.

Soldat en congé temporaire et encore revêtu de l'uniforme, Charles Jacque avait donc débuté comme *illustrateur;* il portait des dessins rue Neuve-Saint-Marc chez un nommé Henriot, libraire-éditeur, qui les lui *payait* — ou devait les payer — à raison d'*un franc* la pièce, et, par surcroît, ne soldait jamais ses factures. Puis Charles Jacque se mettait en rapport avec Best, qui commença à l'employer au *Magasin Pittoresque.* Fort peu d'années après (1836), appelé en Angleterre pour travailler à différentes publications, Charles Jacque, libéré du service fit, à Londres, des dessins pour la *Grèce Pittoresque,* une édition de Shakspeare, des journaux et gravures, etc. Il achevait en même temps l'illustration complète d'une danse macabre, une *Dance of Death,* « qui n'était pas mal », dit-il, quand il en parle, mais dont son départ de Londres l'a empêché de voir un seul exemplaire. Voilà une rareté bibliographique aussi tentante et aussi difficile à trouver que la *Dame aux Camélias*, traduction espagnole, édition de Barcelone, *illustrée* par Fortuny.

Au retour de Londres, où il était demeuré

luttant pendant vingt mois, et où les confrères anglais s'étaient montrés inquiets de ce rival qui leur arrivait de France, Charles Jacque prenait part à cette magnifique illustration de *Paul et Virginie* qui est l'honneur de la librairie de ce temps. Les paysages exquis, fins et larges à la fois, de Charles Jacque valent, dans cette édition, les merveilleuses petites vignettes de Meissonier pour la *Chaumière indienne.*

Il y aurait à signaler encore, dans cette période de la vie laborieuse de Charles Jacque, des dessins et gravures pour les *Contes de Perrault,* pour les *Français peints par eux-mêmes*, pour la *Pléiade,* de Curmer, pour les *Chansons de Béranger,* de Perrotin, pour la *Bretagne illustrée,* de Coquebert, etc.

Et, tout en travaillant ainsi pour les éditeurs, Charles Jacque commençait cette quantité d'eaux-fortes où se trouvent d'absolus chefs-d'œuvre, d'un pittoresque achevé, dont M. J.-J. Guiffrey a dressé le catalogue : l'*Œuvre de Charles Jacque,* eaux-fortes et pointes sèches [1]. M. Guiffrey, qui avait eu l'idée de ce *Catalogue,* était venu demander à Charles Jacque des indications, et c'est

1. Un vol. in-8°, chez Mlle Lemaire, éditeur (1866).

en ouvrant ses cartons à l'auteur de cette brochure que Jacque en même temps prit occasion de compléter à peu près pour lui-même l'inappréciable collection de ses gravures. Ce *Catalogue* sera sans doute quelque jour repris et mené à bonne fin par M. Giacomelli, qui connaît si bien et admire si profondément Charles Jacque et qui le peut étudier en connaissance de cause, lui le très remarquable animalier qui a signé, entre autres œuvres hors de pair, les illustrations vraiment exquises de l'*Oiseau* et de l'*Insecte,* de Michelet, et celles de *Sous bois,* de Theuriet.

M. Guiffrey avait eu l'excellente idée de faire précéder son catalogue de l'*Œuvre de Charles Jacque* de l'étude que Charles Blanc avait, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (15 février 1861), consacrée à Charles Jacque graveur. Il y a bien des points contestables dans l'étude, d'ailleurs fort sérieuse, de Charles Blanc, par exemple la page où le critique croit devoir défendre Jacque d'avoir semblé être l'imitateur de Millet. Tous ceux qui connaissent l'histoire de l'art savent que Charles Jacque avait précédé J.-F. Millet dans la peinture des scènes rurales, des paysans, des animaux, des travaux rustiques. Il n'est pas très-audacieux de dire que la pénétrante et vive intelligence de

Charles Jacque a dû faire trou dans l'esprit de Millet, son voisin de Barbizon.

C'est en 1845 que Charles Jacque commença à faire de la peinture. L'illustration lui avait donné le pain; la peinture allait lui donner la gloire. Il en vécut jusqu'en 1850 environ, entremêlant ses tableaux d'autres travaux, et peu à peu les petits *poulaillers* et les *porcheries* de l'admirable *animalier* commencèrent à prendre de la valeur aux yeux des amateurs. Ils en avaient toujours eu, et une très grande, aux yeux des artistes. Vers 1855, et après avoir assez âprement lutté pour faire accepter ses moutons, Charles Jacque fut comme parqué avec eux, et ces amateurs encore, qui tiennent si fort à spécialiser les artistes et qui sont aussi moutonniers que les moutons eux-mêmes, lui imposèrent une sorte d'obligation de rester fidèle à ce genre d'animaux.

Au lendemain de 1870, les prix élevés qu'atteignirent les œuvres du maître donnèrent à une cohorte de copistes et de pasticheurs la tentation et l'occasion d'inonder de faux *Charles Jacque* l'Amérique, l'Angleterre, la Belgique, la France même. Il est pourtant bien facile de reconnaître l'*au delà,* le *coup de griffe* du maître. Les Charles Jacque ont une valeur considérable, qui augmen-

tera encore, valeur vénale et valeur artistique. Chose assez remarquable, et qui doit donner, ce semble, à réfléchir aux tapageurs, aux peintres éternellement préoccupés de l'étalage et du bruit, sans que Charles Jacque ait suivi les expositions, sans que la presse le traite en favori, il a conquis une place incontestée parmi les dix artistes les plus justement recherchés et les plus haut cotés [1].

Les critiques ont toujours salué avec une sorte de respect sympathique ce grand artiste laborieux, mais ils ne l'ont jamais surfait, et, pour dire un mot qui se pourrait appliquer à tant d'autres, *chauffé*. Tel article d'Edmond About, dans le *Petit Journal*, rendait seul la physionomie fine et fière à la fois de Jacque. L'auteur de la *Bergerie* n'a jamais exposé que trois fois aux Salons officiels, la première en 1861, où il envoya, avec deux autres petits tableaux, la toile supérieure qui se trouve au Musée du Luxembourg; la seconde fois en 1863, où il figurait avec deux toiles excellentes, tout à fait de premier ordre, la *Lisière de forêt* et l'*Intérieur de bergerie;* la troisième fois, enfin, au Salon de 1864,

1. M. de Goldsmidt a fait, chez Tédesco, l'acquisition du *Troupeau*, de Charles Jacque, au prix de vingt-cinq mille francs. C'est là, d'ailleurs, une œuvre hors ligne.

DESSIN DE CHARLES JACQUE

où il fut comme forcé de faire un envoi. Ce sont là les *Salons* du *peintre*.

Comme graveur, Charles Jacque, qui a exposé trois fois, a obtenu trois *troisièmes* médailles, en 1851, 1861 et 1863. A l'Exposition universelle, en 1867, il envoyait trois cadres d'eaux-fortes, la *Bergerie* entre autres, qui lui valurent une nouvelle *troisième* médaille. Mais le cas le plus ironique, dans cette très glorieuse existence d'artiste, c'est que, médaillé pour la peinture en 1861, 1863 et 1864 (toujours des troisièmes médailles), Charles Jacque a obtenu, en tout, sept médailles, dont pas une, — la chose est à peine croyable, — n'a dépassé *le numéro trois*. Il est sans doute le seul de tous les peintres et graveurs qui ait sept *troisièmes* médailles. Certes, il doit se moquer des récompenses officielles; il est supérieur aux plus hautes. Mais le fait n'en est pas moins à noter ici, dans un temps où les médailles et les croix pleuvent sur les médiocrités. Pierre Véron a, dans une alerte biographie de Jacque, raconté que l'artiste fit, un jour, avec son ami Louis Leroy, le peintre-écrivain, une gageure bizarre. Il paria un tableau que jamais lui, Jacque, ne serait décoré. Charles Jacque fut décoré *à part*, comme en sourdine, sur l'initiative de M. de Nieuwer-

kerke, quarante-huit heures après la distribution des récompenses de l'Exposition universelle de 1867. « Mes idées *subversives* m'avaient éloigné de l'autel, me disait-il en souriant; on m'a fait communier à part. »

Ainsi, Jacque, un des maîtres de ce temps, une des rares personnalités artistiques qui survivront à l'engouement et à la mode, Charles Jacque porte simplement le ruban de chevalier, lorsqu'il n'y a point dans le monde nombreux des artistes une toute petite gloriette qui ne soit plus médaillée et plus crucifiée que lui. Il s'en moque, il est vrai. Sa récompense, c'est son œuvre même. Il peint pour lui, non pour les croix. Mais c'est à ceux qui récompensent les artistes honorant la nation et l'art qu'il appartiendrait de se souvenir de cette justice à rendre et de ce maître à honorer.

Je parlais de renommée!... Je répétais le mot de *gloire!* Charles Jacque, philosophe narquois et prenant la vie pour ce qu'elle est, croit avec raison que, pour l'artiste, — pour les artistes qui, comme lui, sont certains de l'avenir, — ce qui importe, avant tout, c'est la *conscience de soi-même.* Il a pour premier juge son propre sentiment et, je le répète, me semble s'inquiéter peu, avec raison, de celui des autres, et surtout des

banalités de la réclame et de la renommée courante. Je lui avais, un jour, envoyé à Pau, où il passe l'hiver, un télégramme pour le premier jour de l'an. Il me le renvoya en me faisant remarquer l'orthographe qu'avaient prise en chemin nos deux noms :

CHARLES WACQUE, *peintre*
PAU

Tous mes vœux et mes amitiés dévouées
J. Clarentie.

« Remarquez, ajoutait sa lettre, comme on écrit nos noms! — Cela me rappelle une histoire que je veux vous raconter. Nous avions projeté, avec Daumier, d'aller voir ensemble, à la Bibliothèque, l'*Œuvre réservé* de Rembrandt, que Daumier ne connaissait pas. Arrivés aux salles, le garçon à qui nous nous adressions nous mena droit au conservateur *en chef* qui, ayant mis son binocle (d'or, je crois), nous demanda nos noms, que je lui déclinai. Il les écrivit. « Avez-vous, me dit-il, une « lettre de quelqu'un de connu? de quelqu'un qui vous re- « commande? — Mais, Monsieur, lui dis-je, moi, je n'en ai « pas; mais mon ami, qui est là, monsieur Daumier, est ma « garantie, puisque je suis avec lui. — Je ne vous dis pas, fit-il « d'un air embarrassé, mais je ne connais pas Monsieur. » *Tableau!* — « Comment! mais Monsieur est le célèbre cari- « caturiste Daumier dont vous devez avoir à la Bibliothèque « l'Œuvre, composé de plusieurs milliers de sujets! » Voyant l'air ahuri de mon conservateur *en chef*, je me donnai l'agrément de lui jeter ceci à la tête : — « Et moi, Monsieur, « sans être célèbre comme mon ami, je n'en ai pas moins « un Œuvre composé de plus de trois cents eaux-fortes qu'on « m'a dit être ici! » Le conservateur *en chef* finit par dire à l'employé qui venait de nous guider : « Enfin, communiquez

« à ces Messieurs ! » Je suppose que, pendant que sous l'œil de deux gardiens, nous visitions le Rembrandt réservé, on s'informa s'il existait en effet un Honoré Daumier et un Charles Jacque, car, en sortant, personne ne nous mit le grappin sur le collet. »

De telles aventures sont bien faites pour donner à un esprit supérieur comme le sien un certain dédain du bruit vulgaire. Il sait ce que vaut la lutte et ce que vaut le succès. Il a vendu en 1848 *dix* tableaux pour *trois cents francs*, — soit *trente francs* le tableau, — et certaines toiles de lui en valent aujourd'hui trente mille. Il n'est ni misanthrope ni niaisement satisfait. Il est simple, naturel, et trouve que la vie est bien payée.

Il a ses idées, très nettes et très sincères :

« Je n'aime pas, dit-il, la peinture claire de maintenant. J'en suis resté à ce que les *jeunes* d'aujourd'hui appellent la peinture *vieux jeu*. Mais quoi ! il faut du clair pour les appartements modernes, qui sont généralement sombres. De là la vogue des tableaux qui *font trou*, accrochent le regard à la muraille. »

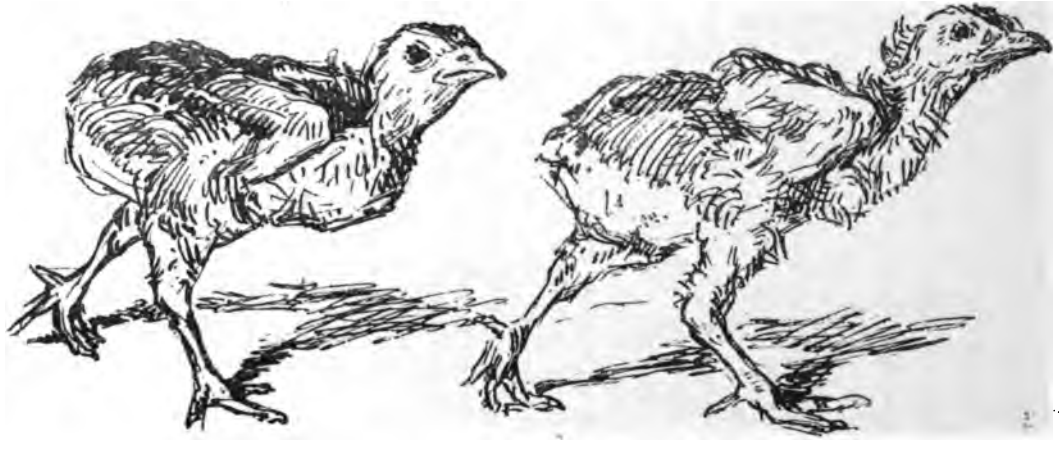
C'est un tempérament résolu, ardent, travaillant avec une allégresse vaillante, travaillant toujours, et pourtant s'éprenant de passions *à côté*, comme la fabrication de *vieux* meubles gothiques (il a dessiné et fait exécuter, en ce genre, des chefs-

d'œuvre, d'admirables bahuts, des crédences qui seraient la parure d'un Musée de Cluny), ou encore comme l'élevage des poules, et cette dernière passion lui a coûté cher.

« Ami de la locomotion, dit Véron, Jacque a tour à tour habité la Bourgogne, Barbizon, Anet. Il a, au Croisic, installé, un moment, un atelier de meubles. » L'hiver, il habite Pau; au printemps, il vient à Paris; l'été, il travaille à Petit-Colombes.

Je trouve dans l'*Artiste* de 1856, à propos du séjour de Jacque à Barbizon, cette indication : « Charles Jacque, qui compose avec Théodore Rousseau et Millet la colonie de Barbizon, met tous ses soins aujourd'hui à élever des poules, à fixer les races de gallinacés et à peindre des intérieurs de poulaillers, moins peut-être pour obéir à ses instincts d'artiste que pour faire honneur à la Société d'Acclimatation, dont il est un des membres les plus assidus. »

Jacque, qui a écrit avec beaucoup de précision un petit aperçu des différents genres de gravures dans le *Magasin pittoresque,* a publié un livre spécial, *le Poulailler,* monographie des poules indigènes et exotiques, texte et dessins par Ch. Jacque, gravures sur bois par Adrien Lavieille. Il a même inventé une boîte à élevage qui



DESSIN DE CHARLES JACQUE.

porte son nom, la *boîte à élevage Jacque,* et, un moment, il fut plus fier d'avoir bien aménagé un grillage pour la sortie des poussins que d'avoir signé des eaux-fortes que se disputent et que se disputeront bien plus encore, dans l'avenir, les amateurs, tels que M. Dutuit, avec autant de passion que la plus rare eau-forte d'Albert Durer et de Rembrandt.

« Une foule de gens, dit Charles Jacque, dans leurs moments de loisir, s'occupent de questions d'agriculture, ainsi que de l'acclimatation des plantes et des animaux utiles, et font des essais en rapport avec leurs ressources et leurs connaissances. Mais une véritable mode à laquelle personne ne se soustrait, c'est l'élevage des poules. Celle-là est si amusante, le plaisir est si direct, l'œuf que l'enfant est allé chercher dans le poulailler est si frais, la poule qui l'a pondu est si privée et vient si gentiment prendre aux marches de la porte la mie de pain que la maîtresse du logis lui offre dans sa main ; le coq est si beau, si majestueux, si prévenant pour ses poules; et, à côté de l'énorme coq Brahma, ce Bantam argenté et si délicieusement coquet : ses formes sont ravissantes; son air est si comique quand il prétend défendre sa microscopique moitié ; son plumage est si riche, si distingué ; enfin les soins à donner à l'installation de ces charmantes bêtes font passer le temps si rapidement qu'on ne pense plus à s'ennuyer de vivre.»

Le ton de ces quelques lignes montre combien Jacque les aimait, ces poules et ces poussins dont il offrait *de la graine* à George Sand toute charmée. Ces deux naturalistes admirables étaient bien faits pour se comprendre.

La peinture ne souffrait pas de cette passion des poulets, mais elle la nourrissait. Jacque a longtemps travaillé pour ses poules. Aujourd'hui il travaille pour lui et les siens.

Boulevard de Clichy, il a installé en quelque sorte tout un atelier de gravures pour son propre usage : imprimerie, presse à *tirer* les planches, et c'est plaisir de le voir là, vif, actif, alerte, travaillant avec une vaillance juvénile à quelque eau-forte d'un format inusité, — vrai chef-d'œuvre encore inédit, dont le cuivre, rayé de milliers et de milliers de traits de pointe, représente non seulement une valeur artistique considérable, mais un travail matériel, un labeur véritablement prodigieux.

Et à côté de cette *Bergerie* gravée se dresse, dans l'atelier du maître animalier, une toile immense. Il rêve et achève des tableaux agrandis, plus vastes et plus étonnants que jamais. La dernière fois que je l'ai vu, il était préoccupé de l'achat d'une paire de chevaux de halage robustes et tachetés d'une certaine manière, avec une robe d'une certaine couleur, et qu'il veut graver sur le vif même, dans sa propriété des environs de Paris.

Je feuilletais naguère l'*Artiste,* et j'y trouvais des

eaux-fortes de la jeunesse de Jacque : le *Travail rustique,* avec sa grande vigueur d'accent et sa saine odeur de nature, d'après Hobbema ; puis le *Pâturage flamand,* fac-similé d'Adrian Van de Velde, d'une limpidité qui égale celle de l'original ; le *Crépuscule poétique,* une lithographie admirable, un berger rentrant ses cochons à la porcherie ; enfin une superbe eau-forte, *la Prière,* représentant des paysans agenouillés dans une pénombre rembranesque. Tout cela est fort remarquable ; mais quel pas en avant fait par le maître entre ces gravures et la dernière série de dix eaux-fortes, d'une valeur hors de pair, que Jacque publiait naguère en un Album (1881) ! Le temps est loin où Charles Jacque donnait pour quelques francs des gravures qui aujourd'hui se vendent à prix d'or. « Et notez que ce sont les mêmes ! » dit, avec son fin sourire, le maître graveur. « Seulement les amateurs payent quinze cents francs ce qu'ils payaient quinze sous ! » C'est que la justice est venue, et avec elle la renommée durable.

Dévoué non seulement à l'art, mais aux artistes, Charles Jacque s'était associé à l'idée de ceux des peintres qui voulurent naguère fonder une *Société des Animaliers,* comme il existe une *Société des*

Aquarellistes. Charles Jacque était le maître le plus capable de constituer une telle association, lui, le peintre des *Bergeries,* des *Poulaillers,* des étables de porcs, des cours de ferme où un coq picore dans un rayon de soleil, des chênaies sous lesquelles le troupeau s'engage. On a vu là combien Charles Jacque est un maître puissant, solide et incontesté.

Le mot *animalier* n'est point français, mais il fait partie de cet argot des ateliers qui finit peu à peu, avec le temps, par prendre rang dans le Dictionnaire. Combien de vocables désormais académiques ne sont, au total, que des parvenus ! *Animalier,* comme *salonnier* (que j'ai écrit le premier, ce qui n'est peut-être pas un grand titre de gloire), comme *aquarelliste,* comme *moderniste,* et tant d'autres mots encore, nés d'hier, est donc entré dans la langue courante, et l'on s'en peut servir non seulement sans craindre de n'être point compris, mais sans avoir à redouter d'être blâmé par les puristes. La langue moderne ou « moderniste » n'est pas farouche : elle permet maintes familiarités, trop de familiarités même, et nous finirons par étouffer peut-être notre vieil et clair langage français sous un entassement de barbarismes.

Ce qui est certain, c'est que Charles Jacque a voulu fonder la *Société des Animaliers,* et qu'il marche à la tête des *animaliers* de ce temps. Groupe important que celui-là et qui peut être assuré de durer, de conserver sa renommée, bien plus que tant d'autres peintres un peu trop gâtés par la mode. Il n'y a point de mode, en effet, dans l'art d'exprimer la nature telle qu'elle est, à travers son propre tempérament, — et, à des degrés divers, un taureau de Paul Potter ou un chien de Desportes n'a rien à craindre de la sévérité de l'avenir, parce qu'en général il n'a rien demandé à l'engouement passager, comme le font les *artistes-modistes.* Troyon avec ses bœufs, Rosa Bonheur avec ses chevaux, Jadin avec ses bull-dogs ont été des *animaliers* de premier ordre : Troyon surtout, qui est un grand peintre. Ceux-là ne furent pas portés par la vogue que donnent trop facilement les sujets anecdotiques, les peintures sentimentales, les mélodrames ou les mimodrames au pinceau. Charles Jacque, naturaliste excellent, a peint avec une entière sincérité ce qu'il a vu, et dans une basse-cour il fait scintiller la couleur, les verts des plumages, les rouges des crêtes, les jaunes d'or du fumier, comme, dans une bergerie, il sait exprimer la fraîcheur profonde, la paix, le

calme en quelque sorte ruminant, — je demande pardon de l'association de mots, — de la pénombre.

Naturaliste, disais-je tout à l'heure. Il travaille en effet d'après nature. Son admirable *Souricière,* d'une vigueur si rare, d'une couleur si puissante, gravée pour la *Gazette des Beaux-Arts,* a été faite un jour que, tendant le piège aux souris, il trouva les *cases* occupées, un matin. Il prit alors son burin et se mit à l'œuvre. Ainsi fait-il pour ses tableaux : il n'a eu d'autre maître que la nature elle-même, l'inépuisable et immortelle initiatrice.

Sa grande amitié, ou sa grande fréquentation, ce fut, comme le rappelait Charles Blanc, J.-F. Millet, son voisin d'habitation, sur la lisière du Bas-Bréau, Millet, qu'il trouvait si supérieur jusqu'au jour où, tournant un peu à la solennité biblique, le grand peintre se préoccupa autant de ses propres paroles que de ses tableaux. Charles Jacque, le plus simple et le plus spirituel des hommes, n'admet pas volontiers une certaine pose inutile, même chez les meilleurs, même chez les plus grands.

Il parlait, un jour, de Claude Lorrain à Corot.

« Claude Lorrain, dit le maître poète, en ayant l'air de chercher, Claude Lorrain?... Attendez

donc!... Oui, oui!... Il y en a au Louvre, n'est-ce pas? »

Charles Jacque crut, un moment, à une malice du bonhomme.

« Oui, Monsieur Corot, répondit-il froidement, sans se troubler, il y en a au Louvre! »

La moindre exagération ou la moindre affectation blesse ce subtil et sensitif Charles Jacque, qui, lui, est le plus fin mais le plus sincère des hommes.

Et puis Charles Jacque est un délicat, esprit lettré, *pensif,* comme dit Hugo, et poète à ses heures. Il a parfois ajouté un quatrain à la Pibrac à ses eaux-fortes, comme au bas de cette *Souricière,* dont je parlais tout à l'heure, — trois souris prises, — « estampe ironique et que le graveur assaisonne d'un quatrain de haute moralité, tout semblable, dit Charles Blanc, à ceux qu'Israël composait jadis pour Callot ».

Peu de temps avant la mort de son ami le musicien Edmond Membrée, Charles Jacque avait eu l'idée d'écrire un recueil de chansons dont Membrée eût composé la musique et Jacque *illustré* les paroles. Quel dommage qu'un tel *album,* qui serait sans prix aujourd'hui, n'ait pas été achevé! A-t-il été commencé seulement? Jacque avait rimé déjà

deux chansons au moins, d'un tour vraiment poétique et d'un sentiment pittoresque tout à fait profond : — des « Charles Jacque en vers », comme il eût signé des Charles Jacque sur la toile. L'une de ces chansons, *Phébé,* paysage à la plume d'un effet superbe, donne la sensation même de tel grand retour de moutons à la bergerie, important tableau que j'ai vu chez Jacque, un chef-d'œuvre :

Un long piétinement remplit bientôt l'espace;
Voici venir, dans l'ombre, un chien noir, un berger
Ramenant ses moutons... On entend s'approcher
Le bruit silencieux du grand troupeau qui passe.
Et la lune dans la rivière
Mire son grand disque vermeil
Dont chaque flot, au flot pareil,
Entraîne une longue lanière.

J'ai à peine indiqué par traits rapides, mais d'après nature, la physionomie artistique de ce maître si profond et si varié. On ne résume point en quelques pages une telle existence de labeur et de loyauté.

Celui-là est assuré de vivre. Il a, au fer chaud, signé les meubles de chêne qu'il fabriquait autrefois par amour de l'art. De même il a marqué, enfoncé son nom dans l'histoire artistique de ce temps. Graveur qui figurera, dans l'avenir, à côté des Van de Velde, des Ostade, des Rembrandt

et des Pierre de Laer, Charles Jacque a pris son rang en première ligne dans l'art du paysage français, et que de fois l'avenir, en revoyant maintes œuvres aujourd'hui réputées durables, haussera les épaules et dira, revenant à des œuvres plus viriles et plus simples, solides comme la terre même : « Revenons à nos moutons... Ramenez-moi aux Charles Jacque ! »

Ceux-là sont rares qui, comme ce maître si vivant, sont assurés de survivre.

J. C.

Imp. Jouaust et Sigaux.

PAUL DUBOIS

Jouanet, Ed.

PAUL [illegible]

[illegible] : *De la Sculpture* [illegible]

[illegible] dont on trou[illegible]

[illegible]

à Alex[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

PAUL DUBOIS

C'EST dans le très remarquable morceau intitulé : *De la Sculpture et des Sculpteurs,* — et dont on trouvera d'autres fragments encore plus loin, aux pages consacrées à Alexandre Falguière, — que Dumas fils parle ainsi de la *joie d'admirer*, et qu'il en parle à propos d'un sculpteur, mort aujourd'hui, Clésinger :

Les artistes vivants ont en France, dit Alexandre Dumas fils, un défaut qui nuit énormément à leur réputation : ce défaut, c'est de ne pas être morts. Tant qu'on vit, on n'est pas. Nous avons beaucoup de peine à reconnaître qu'un monsieur qui boit, mange, se promène comme tout le monde, qui est moins beau, moins grand, moins riche, moins bien mis que nous, ou plus beau, plus grand, plus riche et mieux mis, soit cependant plus que nous. Autant la flatterie nous est facile en France à l'égard des gens puissants, autant l'admiration

nous pèse à l'égard des gens de valeur. Heureusement, la mort est là. En immobilisant les grands hommes, en clouant un point de bronze à la fin de leurs œuvres, en les couchant dans un joli endroit nommé cimetière, où ils ne gênent plus personne, pas même leurs voisins, elle n'éteint pas, mais elle calme un peu l'irritation que causait la vie de leur talent, et la postérité, qui commence à leur fin, peut, à son aise, sur ces corps qui ne bougent plus, prendre la mesure du vêtement dont elle les couvrira dans l'avenir.

« Pour ma part, je trouve le monde bien tel qu'il est. L'aveuglement, l'envie, la bêtise des masses me paraissent des éléments indispensables à la production de l'artiste. S'il n'a pas une force réelle, il y succombe; tant mieux! S'il a du génie, il en sort encore plus grand. Et puis, en réalité, pourquoi voulez-vous que ceux qui ont des yeux y voient, que ceux qui ont des oreilles entendent? Il y a six mille ans que Dieu a fait le monde, il y a dix-huit siècles que Jésus-Christ est mort pour le prouver, et il y a encore des gens qui disent que ce n'est pas vrai. L'esprit de négation est à peu près universel chez nous. C'est tout naturel; c'est chez nous qu'on produit le plus. On ne peut nier ce qui est. Nier une chose qui n'existerait certainement pas, ce serait l'affirmer. Deux négations valent une affirmation au dire des grammaires. Cependant c'est une grande jouissance pour l'homme intelligent de pouvoir, de savoir admirer. Peut-on mieux utiliser ses sens qu'en les employant à la perception, à l'analyse, à l'admiration d'une belle œuvre? Ce que je sais, moi, c'est que je remercie Dieu de m'avoir fait naître dans un siècle comme celui-ci, que je regarde tout simplement comme un des plus grands siècles de l'histoire de l'intelligence humaine; et je dis un des plus grands, parce que nous n'en sommes encore qu'à la moitié. Il résulte de ma satisfaction d'être contemporain de tant de grands hommes, que je vais voir le plus souvent possible ceux que je connais. Il y a des gens qui vont dans le palais des singes, au Jardin des plantes. Chacun prend son plaisir où il le trouve. Il est vrai que ces gens-là ennuieraient fort les artistes s'ils allaient les visiter. »

En face de l'atelier de Falguière, ou, pour mieux dire, porte à porte, rue d'Assas, est l'atelier de M. Paul Dubois. Talent délicat et élevé, l'auteur exquis du *Chanteur florentin* fait aussi, comme Falguière, de la peinture. Et rien n'est plus frappant que la parfaite conformité des œuvres peintes de Paul Dubois avec ses œuvres sculptées.

Je voyais naguère, chez un marchand de tableaux de la rue Taitbout, un profil de femme coiffée d'un toquet de velours noir et vêtue d'une robe de même couleur, taillée à la mode de la Renaissance. C'était charmant, séduisant, d'un grain très fin, et rien ne rappelait plus la sculpture de Paul Dubois que cette peinture, qui était son œuvre. On eût deviné l'auteur alors même que le tableau n'eût pas été signé. M. Paul Dubois est un véritable artiste, j'entends non seulement dans ses œuvres, qui sont exquises, mais dans sa vie, dans ses rêves. *Il a la foi,* et il travaille sans fracas, comme il a triomphé sans bruit.

M. Paul Dubois est né le 18 juillet 1829, à Nogent-sur-Seine (Aube). Mis en pension à l'âge de huit ans, au collège Louis-le-Grand, à Paris, dès l'enfance il montrait beaucoup de goût pour le dessin, mais le dessin serré, travaillé et fini; sa

passion pour l'art naissait sur les bancs mêmes du vieux lycée. Il s'exerçait aussi déjà à quelques essais de modelage. La vocation visible, absolue, était là.

A sa sortie du collége, Paul Dubois commença ses études de droit, son père le destinant à la magistrature; mais les *Institutes* de Justinien firent place insensiblement, dans ses occupations, à la musique et au modelage. Il entra, très tard déjà, dans l'atelier de M. Toussaint, qui avait repris la suite de l'atelier de David d'Angers, son maître. « Excellent homme et excellent professeur », dit aujourd'hui le directeur de l'École des Beaux-Arts en parlant de l'artiste qui lui donna les premiers enseignements. Le sculpteur resta d'ailleurs à l'atelier Toussaint tout juste le temps nécessaire pour apprendre l'orthographe de son art, et, en janvier 1859, — Dubois allait avoir trente ans, — il partit pour Rome. Il vécut là dans une atmosphère d'art et travailla avec acharnement. La volonté, chez lui, — une volonté doublée d'une profonde sévérité envers lui-même et d'une rare loyauté envers les autres, — apportait encore sa puissance à ce *don* que rien ne remplace. Paul Dubois eut pour compagnons Élie Delaunay, J.-J. Henner, Falguière,

Chapu, Georges Bizet, Paladilhe, tout un groupe glorieux.

M. Émile Bergerat, dans une notice excellente sur Paul Dubois, qui fait partie de la collection Baschet, a bien saisi l'influence de la villa Médicis sur l'artiste : « Paul Dubois, dit-il, avait passé l'âge des concours de l'École, et il ne pouvait espérer d'aller en Italie que sur ses propres ressources. Il n'eut pas de peine à obtenir de sa famille, d'ailleurs aisée, qu'elle lui avançât les frais du voyage. Peut-être fit-il peser dans la balance le nom de Pigalle, son arrière-cousin maternel; toujours est-il qu'en janvier 1869 il s'embarquait pour Gênes, Livourne, Pise et Rome. Il avait, pendant son séjour chez Toussaint, beaucoup étudié les grands Italiens à la Bibliothèque des Estampes; aussi son impression fut-elle bien vive au Campo-Santo de Pise devant des peintures d'Orcagna et de Benozzo Gozzoli. La cité sainte produisit sur lui, comme sur tous ceux qui l'ont habitée, une impression profonde. Dans cet air fécondé par la poussière de tant de chefs-d'œuvre amassés, il semble que le beau fleurisse de lui-même entre les ruines, pareil à ces plantes aux graines immortelles dont les quatre vents se font les semeurs. Dans l'été

de 1859, il avait fait le voyage de Naples en compagnie de Didier, le paysagiste, et de Georges Bizet, notre regretté compositeur. C'est en rentrant à Rome qu'il s'entreprit à un petit bas-relief représentant l'épisode biblique de *Ruth et Noémi*. Cet ouvrage, le premier qu'il ait exécuté, attestait déjà du goût suprême de la forme, particulier à tous les autres. Il est resté, crois-je, dans la possession de son mouleur. »

Ce fut de Rome que Paul Dubois envoya son *Saint Jean* exquis et attirant, — une vraie statue de la Renaissance, — et son *Narcisse*, exposés en 1863, année de son retour à Paris, où il rentrait en juillet, déjà et désormais célèbre.

Théophile Gautier disait alors, dans son compte rendu du Salon de 1863 : « Selon nos idées françaises, un certain ridicule s'attache au nom de Narcisse. On se moque volontiers de ce jeune homme qui s'éprit de sa propre beauté et ne put se détacher de la fontaine, miroir liquide qui la reflétait. M. Dubois l'a bien vengé de ces sarcasmes vulgaires. Chez les Grecs, l'idéal de la beauté n'était pas réalisé nécessairement par la femme comme chez nous. La forme la plus pure, la plus parfaite, car elle réunissait la force à la grâce, se trouvait parfois dans le jeune homme

développé aux exercices du gymnase. C'est ainsi que M. Dubois a compris Narcisse. Il n'en a pas fait un fat efféminé. Le jeune Grec, avant d'entrer au bain, se dépouille de sa tunique et regarde avec une admiration d'artiste les irréprochables contours divins. Ce mouvement est vraiment digne de l'antiquité. Phidias, Cléomène et Praxitèle en eussent à coup sûr admiré la superbe et tranquille élégance. »

Ainsi, Rome nous envoyait encore un nouveau maître. A Paris, en cherchant des sujets plus nouveaux encore, Paul Dubois eut l'idée d'un apprenti artiste du XVe siècle grattant sa mandoline. L'inspiration fut une trouvaille. C'était le *Chanteur florentin*, qui devait assurer à son auteur, avec le suffrage des raffinés, la grande popularité elle-même de la foule. Nul ne résista à ce charme. Nous revoyions naguère, dans le salon de M. Legouvé, une cire de ce *Chanteur;* on ne saurait rêver vision plus délicate. Ce *Chanteur* fut pour Paul Dubois ce que le *Passant* fut pour Coppée : le charmeur de la popularité. Les racleurs de mandoline de Florence portent bonheur, paraît-il.

« M. Paul Dubois, disions-nous lors du Salon de 1874, a envoyé, cette année, la statue en mar-

bre de son *Narcisse,* dont on avait loué l'élégance absolue lorsqu'il en exposa le modèle en plâtre. La figure, en revêtant cette forme définitive du marbre, a encore gagné en séduction. Le talent exquis, sérieux et réfléchi de M. Paul Dubois ne s'est jamais mieux affirmé peut-être que dans cette noble et calme statue, le modèle même de la grâce chez l'éphèbe, et supérieure peut-être à ce *Chanteur florentin* qui a donné la renommée à son auteur.» Supérieure! voilà des mots qu'on devrait avoir scrupule d'écrire. *Narcisse,* le *Chanteur florentin,* le merveilleux petit *Saint Jean,* ce maigre mangeur de sauterelles, sont des œuvres qu'il faut admirer et aimer sans chercher à les préférer. M. Bergerat a fort bien dit, à propos du *Saint Jean*, qui, si le jeu de mots est permis, fut aussi, grâce à Paul Dubois, un *précurseur* en sculpture : « Par son mouvement inspiré, l'élan prophétique de son geste, sa fine tête d'enfant aux yeux fixement ouverts et sa bouche parlante, il a entraîné à sa suite toute l'École, et il l'a menée à Florence. Elle semble s'y être établie pour quelque temps à l'ombre du vieux Donatello, l'aïeul proclamé du naturalisme moderne. »

J'ajoute que le *naturalisme,* tel que le comprennent Donatello et Paul Dubois, n'a rien qui puisse

DESSIN INÉDIT DE PAUL DUBOIS

effrayer ou repousser. C'est la nature vue et traduite par des poètes.

Il était bien évident, du reste, que, lorsque nos jeunes sculpteurs se trouveraient face à face en Italie avec les sculpteurs de la Renaissance et ouvriraient les yeux pour les bien voir, il y aurait chez nous une rénovation immédiate de la sculpture. Nous avons en peinture et en sculpture trop longtemps ignoré les *primitifs*. Pendant combien d'années notre admiration commença-t-elle à Raphaël ? Les peintures du Pérugin semblaient déjà comme des balbutiements de la palette, si je puis dire. La venue éclatante de Raphaël supprimait toutes les œuvres antérieures. « *Enfin Malherbe vint !* » J'en demande pardon à Sanzio, demeuré divin, mais la critique en faisait comme le Malherbe de l'art de peindre. Il y eut brusquement, parmi nos artistes, une vision plus nette du passé. Les fresques de Ghirlandajo, de Sandro Botticelli, le naturalisme de Benozzo Gozzoli, l'art exquis du maître de la Chartreuse de Pavie, les œuvres mêmes de Pollajuolo, semblèrent tout à coup des chefs-d'œuvre. On découvrit Masaccio. Et en même temps on s'habituait à ne plus mépriser une faïence des della Robbia, à comprendre le charme grêle et charmant d'un marbre de Donatello.

L'art français se retrempait dans l'Arno. Florence *faisait école* comme Rome. Les *primitifs* étaient compris. Ce sera l'honneur et c'est un des titres de Paul Dubois d'avoir imprimé à notre école de sculpture ce mouvement vers l'art vivant et vrai dans sa poésie.

Au Salon de 1875, M. Paul Dubois, tout entier à ce *Tombeau du général Lamoricière,* qui devait mettre le comble à sa haute réputation, exposait cependant deux bustes, celui du peintre Henner, tête solide et pensive, et celui du docteur J. Parrot, physionomie de Florentin, cheveux longs, visage aux arêtes vives, un de ces visages entrevus dans les fresques de Masaccio. C'est là purement et simplement un chef-d'œuvre.

M. Paul Dubois avait signé aussi, cette année-là, un bien joli portrait de femme, non plus comme sculpteur, cette fois, mais comme peintre, et il serait curieux de faire ressortir le parallélisme de ces diverses œuvres, ou plutôt l'identité même de ce talent probe, élevé et tout à fait souverain.

Nous avions déjà eu l'occasion d'applaudir doublement Paul Dubois l'année précédente, lorsque nous disions, à propos du Salon de 1873 : « Deux œuvres dominent, cette année, l'exposition de

sculpture : l'*Ève* de M. Paul Dubois et la *Danseuse égyptienne* de M. Falguière. »

MM. Falguière et Paul Dubois avaient, au surplus, une originalité nouvelle en cette année 1873 : tout en exposant des œuvres de sculpture, ils avaient, l'un et l'autre, envoyé au Salon des tableaux.

Les tableaux de M. Paul Dubois étaient des portraits, et, encore un coup, rien n'est plus intéressant que de comparer ces peintures à la sculpture du maître. On y retrouve le même *faire* et le même accent.

Le profil du *Portrait de Mlle L...*, par M. Paul Dubois, rappelle en effet le visage de son *Ève*, et moins par la ressemblance même que par la facture. C'est la même expression vague et charmante. Un bout de cravate rouge relève cette figure peinte, qui ressemble, comme le *Portrait du jeune B...*, à une jolie esquisse, d'une finesse et d'une élégance extrêmes.

Nul ne se plaindra que M. Paul Dubois et M. Falguière aient tenu le pinceau en même temps que le ciseau, suivant en cela l'exemple des artistes encyclopédiques du XVe et du XVIe siècle, les Ghirlandajo, les Botticelli, les Benvenuto Cellini, qui étaient non seulement peintres et

sculpteurs, mais aussi architectes, poètes, et même soldats. On ne reconnaît volontiers, en notre pays, de *supériorité* qu'aux *spécialistes,* ce qui est souverainement injuste.

Il est évident que le talent de peintre ajoute, chez Paul Dubois, un nouveau reflet de gloire à son talent de sculpteur. Son *Ève naissante* a un charme tout particulier. Ève naît debout, élégante, s'enveloppant de ses cheveux, croisant d'un geste pudique ses bras sur son sein, le visage calme, étonné et innocent. C'est une œuvre tout à fait remarquable, qui n'a pas, pour la foule, l'attrait plus accessible du *Chanteur florentin,* mais qui témoigne chez M. Paul Dubois d'une perpétuelle recherche de l'idéal, de facultés d'harmonie et de calme absolument personnelles et élevées.

Comment Paul Dubois, sculpteur, était-il devenu peintre? « Nous avons tous essayé de peindre à Rome, me disait-il un jour. En rentrant en France, je passais mes dimanches à faire de la peinture. » C'est ainsi que je l'ai vu, dans l'atelier d'Henner, se donnant ce *congé* et peignant le portrait de Janssen l'astronome. Paul Dubois, peintre, est une sorte d'Henner moins libre et recherchant plus vivement la correction. Nous con-

naissons tous ses portraits. La première œuvre importante en ce genre fut le portrait de ses enfants (Salon de 1876), d'une solidité admirable, puis sont venus les portraits de la princesse de Broglie, de Mme Casimir-Périer, de Mlle R. Duval, de Mlle Haskier, de M. P. Argenti, de Mlle de Chauveaubriand, enfin son pauvre ami d'enfance, le docteur Parrot, frère du remarquable peintre et très galant homme Parrot. Les bustes de Mlle H. Germain, de M. Pasteur, de Paul Baudry, de Cabanel, etc., doivent être ajoutés au catalogue des œuvres hors de pair du maître sculpteur.

M. Paul Dubois, écrivions-nous à propos du Salon de 1877, M. Paul Dubois, dont le pinceau égale en vérité le ciseau, est, dans son art, l'opposé de ce genre qui confinerait bien vite à l'ébauche. Il est impossible d'avoir plus de grâce et de délicatesse que dans son *Portrait de la princesse de Broglie*. Et quelle simplicité de bon goût! La princesse, vêtue d'une robe de velours brun couleur de loutre, un toquet de même couleur sur la tête, tient à la main une rose dont la couleur avive seule ce tableau volontairement sobre et d'une teinte brune. Des gants de Suède, un fond gris, je ne sais quoi de simple et d'élégant à la fois.

M. Paul Dubois a réellement caressé la figure; le sourire est charmant, le regard étonné; toute cette physionomie est vraiment jeune et séduisante. M. Dubois n'a pas encore signé un plus joli portrait. Je me trompe; il y a là, tout à côté, un petit profil d'enfant qui dépasse peut-être en valeur artistique le *Portrait de Mme de B.* : c'est une petite fille, les che-

veux longs, un nœud marron au cou et un col blanc rabattu sur une robe verte. Rien de plus joli.

M. Paul Dubois, en peinture, n'est l'élève de personne ; le livret ne nous indique pas, du moins, qu'il ait eu un maître.

Mais c'est, en attendant les œuvres promises, le *Monument de Lamoricière* qui place Paul Dubois, sans conteste, au premier rang de tous les sculpteurs vivants. C'est une œuvre maîtresse que ce monument où le bronze et le marbre se marient avec un art si complet. La figure martiale du mort, couché dans son linceul comme un soldat dans son manteau, et autour de lui la *Charité* et le *Courage militaire,* d'abord exposés seuls, complétés aujourd'hui par la *Méditation* et la *Foi,* produisent un saisissant effet dans la grande église nantaise. La *Méditation*, —représentée sous les traits fins et réfléchis d'un vieillard, — m'a moins séduit que la *Foi,* que cette juvénile et pure figure levant avec tant de ferveur ses mains jointes. La *Charité,* si calme, si maternelle, a pour digne pendant cette figure vivante et charmante. La cathédrale de Nantes possède dans ce *monument* une œuvre comparable aux plus beaux morceaux de la Renaissance, au tombeau de Louis XII à Saint-Denis et au tombeau de Dreux-Brézé à Rouen. La commission

nantaise avait demandé à Paul Dubois un monument du style Renaissance qui pût aller en regard du tombeau du duc de Bretagne, François II, par Michel Colomb. Mais le maître d'autrefois succombe dans la comparaison avec le maître d'aujourd'hui, et l'an dernier, en visitant la cathédrale de Nantes, nous avons éprouvé devant cette œuvre complète et vraiment « une » dans son cadre mystérieux une des émotions artistiques de notre vie. Je ne sais pas en quel pays du monde on trouverait, à l'heure qu'il est, un artiste de la valeur de M. Paul Dubois.

« L'homme qui, au Salon de cette année, disions-nous en 1876, s'est affirmé avec le plus d'élévation et qui, de plus près, peut être comparé aux grands maîtres, c'est M. Paul Dubois. Un jour, je suis entré dans son atelier. Les figures qu'il expose aujourd'hui, la *Charité* et le *Courage militaire,* et deux autres encore qui se tiendront, avec celles-ci, aux quatre angles du monument de Lamoricière, ces admirables figures, dignes d'un artiste de la Renaissance, étaient encore cachées, et apparaissaient, sous les linges qui les couvraient, comme des fantômes. Mais, en revanche, la figure même du général, représenté couché sur son tombeau, les yeux clos, le visage empreint

de cette majesté de la mort qui donne à l'homme une beauté particulière et imposante, cette statue de marbre était découverte. On ne peut la mieux comparer qu'à la statue de bronze que le vieux Rude a étendue sur le tombeau de Godefroy Cavaignac. Chez Rude, c'est le lutteur qui tombe frappé en plein combat. Chez Paul Dubois, dans ce marbre admirable, c'est le croyant qui repose dans son dernier cercueil.

« Après avoir contemplé cette admirable apparition, je pouvais douter que les statues destinées à l'accompagner, et qui ne m'apparaissaient, sous leur voile blanc, qu'à l'état de spectres, eussent sa grandeur et sa beauté. Je ne voulais point soulever ces voiles. L'œuvre d'art a, dans l'atelier de l'artiste, quelque chose d'inviolable dont il faut respecter le caractère inachevé. Je ne connaissais donc pas ces statues du *Courage militaire* et de la *Charité,* et, lorsque je les ai vues au Salon, si pures et si belles, j'ai absolument éprouvé le sentiment d'admiration qui vous saisit lorsqu'en Italie on se trouve face à face avec les chefs-d'œuvre.

« On prendrait ces deux statues de M. Paul Dubois pour deux sculptures d'un artiste de la Renaissance, n'était ce sentiment moderne qui les anime, ce caractère de vie contemporaine

qu'on trouve uni ici à la pureté des conceptions anciennes.

« L'auteur du *Chanteur florentin* et de l'*Ève* est un incomparable maître, et le succès qui a accueilli, cette année, sa double exposition de peintre et de sculpteur n'est qu'une petite récompense pour tout ce que ses œuvres représentent de soin, de recherches, d'études, de rêves, de dignité et de simplicité dans la vie et de grandeur dans l'idéal.

« Le *Courage militaire,* ce guerrier pensif et résolu, calme, superbe et fort, appuyé sur son glaive, avec ces peausseries qui entourent élégamment son corps, fait songer au *Pensieroso,* de Michel-Ange, comme la *Charité,* cette maternelle figure, pressant dans ses bras exquis d'adorables enfants contre son sein, paraît une pensée d'Andrea del Sarto réalisée en sculpture. Il n'y a, je le répète, pour les œuvres de M. Paul Dubois, d'autres points de comparaison que les artistes du XVe et du XVIe siècle. »

Et, ajoutions-nous, comme eux, comme ces vaillants, M. Paul Dubois vient justement demander à l'art les joies qu'il peut donner à la fois. Comme eux, il est peintre en même temps qu'il est sculpteur, et les deux tableaux qu'il a exposés

cette année lui font le plus grand honneur et ont retenu même la foule par des qualités solides, sincères, un dessin viril, une couleur charmante. Le petit portrait de femme, si joliment traité par M. Paul Dubois, ce visage charmant et bon, et le tableau *Portraits de mes enfants,* sont des œuvres d'un mérite tout à fait supérieur. Il y a là une harmonie exquise, une vérité serrée de près et une couleur qui captive sans nul fracas. Ces beaux enfants pensifs ne pouvaient être peints que par l'homme qui a sculpté la *Charité.*

Le Salon de 1876 marquait, d'ailleurs, pour M. Paul Dubois, une date décisive, celle où sa renommée devenait de la gloire et où, jeune encore, il pouvait être comparé aux maîtres les plus illustres. Le jury lui décernait une des premières médailles de la peinture et la médaille d'honneur de la sculpture. C'est beaucoup, disions-nous, — avec bien d'autres, — c'est beaucoup, mais ce n'est pas assez pour un artiste de cette tenue et de cette trempe, d'une hauteur de pensée et d'un caractère si élevés, et qui, dans son glorieux labeur, fait moins de bruit que bien des médiocrités tapageuses. A l'étranger, un pareil homme serait comblé d'honneurs.

J'ai négligé de noter les autres récompenses

obtenues par Paul Dubois : une médaille de 2e classe en 1863, et, en 1865, avant même la médaille d'honneur de 1876, la médaille d'honneur, la décoration de chevalier en 1867, celle d'officier en 1874, l'entrée à l'Institut en 1876, l'année même où il obtenait à l'Exposition universelle de 1878 une première médaille comme peintre et la médaille d'honneur comme sculpteur.

M. Bergerat a donné un Catalogue à peu près complet, jusqu'en 1877, de ce maître deux fois célèbre :

PEINTURE ET DESSIN

1862 *Christ* mort, d'après Sébastien del Piombo.
Tête de madone, d'après Léonard de Vinci.
1863 Portrait de femme.
Adam et Ève, fresque de Raphaël.
1864 *Madeleine,* d'après André del Sarto.
1866 Deux portraits.
1873 Portrait de Mlle L. (Mlle Langlois).
Portrait du jeune B.
1875 Portrait de Mlle B. M.
1876 Portrait de mes enfants.
Portrait de Mme ...
1877 Portrait de Mme la princesse de Broglie.
Portrait de Mlle P. M. (Paule Masson).

SCULPTURE

1869 *Ruth et Noémi,* bas-relief.

1863 *Saint Jean enfant*, bronze (au Luxembourg).
Narcisse, plâtre.
1865 *Chanteur florentin* du XVe siècle, bronze argenté (au Luxembourg).
1867 Exposition universelle.
La Sainte Vierge et l'Enfant Jésus (église de la Trinité).
Saint Jean enfant.
Chanteur florentin.
1873 *Ève naissante.*
1874 *Narcisse*, marbre.
1875 Portrait de M. Hennier, buste plâtre.
Portrait du docteur J. Parrot, buste plâtre.
Portrait d'un enfant, buste plâtre.
1876 *Le Courage militaire*, statue plâtre.
La Charité, statue plâtre.
(Figures destinées à un monument qui doit être érigé à Nantes au général de Lamoricière.)
1877 Portrait de M. G. N., buste marbre.
Portrait de Mlle M. B., buste plâtre.

Depuis ces dates, et aux derniers Salons, portraitiste et sculpteur, M. Paul Dubois a grandi encore en renommée. Un des maîtres de la critique contemporaine, M. Paul Mantz, parle ainsi de son art, à propos du portrait de Mlle *** (1882) :

Rien n'est plus simple et plus intime. Vu en buste et de face, un bout de dentelle et quelques fleurettes garnissant le corsage de sa robe rouge entr'ouverte, le charmant modèle a dans les cheveux un peu de poudre dont les blancheurs grises contrastent doucement avec la jeunesse du visage et donnent au regard une vitalité rayonnante et persuasive. Le dessin intérieur est d'une fermeté magistrale, et cette solidité de

la construction latente est ici une vertu de premier ordre, car elle sera la raison d'être du modelé, l'explication de la grâce enveloppante. Les surfaces sont très finement travaillées, mais librement et sans minutie, et l'exécution est d'une souplesse merveilleuse... Ce fier portrait est une œuvre maîtresse. La forme vivante ne saurait être plus tendrement caressée.

Et M. René Ménard ajoute avec justesse :

Cette peinture, si fouillée, si cherchée, si précise dans la forme, ne trahit pourtant aucune fatigue, et l'effort est si bien dissimulé qu'il ne se laisse voir nulle part.

Nous ne connaissons ni en peinture ni en sculpture toutes les œuvres de M. Paul Dubois. Il y a à Nogent-sur-Seine, son pays, un chef-d'œuvre à peu près ignoré : la statue tombale pour le monument de son père. Le fils l'a sculptée pour lui-même, pour son cher mort, sans l'exposer. Tout l'homme est là ! Il élève un monument à son père, mais il garde pour lui le secret de ce labeur, de ce filial hommage. Il n'étale pas sa douleur.

Esprit rare, cœur droit, un peu froid au premier abord, solide et charmant en réalité, Paul Dubois est un exemple de volonté et de travail ; il a mis douze ans à achever le monument de Lamoricière. Il travaille depuis des années à la statue du connétable de Montmorency, pour ce

magnifique château de Chantilly, si artistiquement restauré par le duc d'Aumale. Et le *Connétable* est loin d'être terminé. Paul Dubois n'est même pas encore complètement fixé sur le mouvement de la figure, quoiqu'il ait dépensé déjà là-dessus cinq ans de sa vie. Pendant qu'il est occupé du cheval, l'artiste fait, pour son compte personnel, une seconde statue équestre, qui ne lui est point commandée, et qui représentera un personnage français, mais d'une tout autre époque que le connétable Anne de Montmorency.

Ainsi, dans un labeur très lent et difficile, refaisant, reprenant cinquante fois les mêmes choses, modifiant à chaque instant son œuvre, travaillant toute la journée et toujours, Paul Dubois n'accepte que peu de travaux, mais les accomplit avec tout le cœur et une conscience d'artiste d'un autre temps. On m'a souvent reproché de louer volontiers ; je l'avoue, je ne m'occupe guère que de ceux que j'aime et qui sont *mes maîtres* préférés. Je laisse à d'autres l'amère et triste joie de la critique qui dénigre. Et comment ne saluerais-je pas un caractère comme Paul Dubois ? C'est un modèle dans son art, c'est un exemple dans sa vie. Il est de ceux qui causent cette joie profonde d'admirer dont je parlais avec Dumas fils au début

de cette étude. Très aimé à l'École des Beaux-Arts, respecté, estimé, Paul Dubois n'a point de parti pris.

« Quels maîtres préférez-vous parmi les anciens? lui demandions-nous.

— Je suis tout à fait éclectique, nous répondit-il. Je les aime tous, mais, anciens ou modernes, je suis toujours attiré vers ceux qui montrent la plus grande dose d'idéal ou d'exécution! »

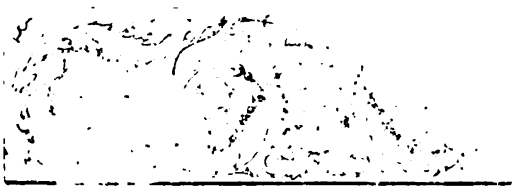
La perfection de la forme, l'élévation de l'idée, c'est le rêve, et Paul Dubois est de ces rares élus qui ont pu le réaliser.

J. C.

Imp. Jouaust et Sigaux.

JULES LEFEBVRE

Jonnard Ed



JULES LEFEBVRE

N crit[illegible] u venu, in[illegible]
di[illegible]
d[illegible]

1861

P[illegible]
I

M

JULES LEFEBVRE

Un critique nouveau venu, ingénieux, érudit, et, par bien des côtés, paradoxal, dont je lisais un article sur le Salon de 1883 (dans l'*Artiste*), M. Joséphin Péladan, a dit à propos du délicieux tableau de *Psyché :* « M. Jules Lefebvre est le Sully-Prudhomme de la peinture. » Il y a du vrai dans cette appréciation délicate. Si l'on entend par là que M. Lefebvre est un talent épris des exquisités de la forme et tient à loger l'art sur les sommets, on a dit juste. Le peintre de la *Vérité* est, en ce sens, de la race très affinée du poète de la *Justice*.

Jules Lefebvre est né à Tournan (Seine-et-Marne).

Il avait, raconte M. Jahyer dans une notice de la *Galerie contemporaine,* deux ans lorsque son père vint habiter Amiens, pour y exercer la profession de boulanger. Des aptitudes toutes particulières qu'il montra fort jeune pour le dessin, étant à sa pension, encouragèrent son père qui voulait le prendre pour successeur à le laisser partir pour Paris, comme Jules Lefebvre en manifesta le désir, à l'âge de seize ans. Toutefois, sa mère, pour un louable motif, contrecarrait tout d'abord ces idées; il lui semblait injuste de faire pour son plus jeune fils plus que pour l'aîné, qui devait alors, dans ces conditions, rester seul à aider son père dans son métier. Cependant elle céda bientôt devant les idées arrêtées de son enfant de venir étudier à Paris un art vers lequel il se sentait invinciblement attiré.

A seize ans, Jules Lefebvre quittait donc la rue Saint-Fuscien d'Amiens et s'installait rue de l'Université, n° 30. Une lettre de Mgr Salinis, évêque d'Amiens, l'ami de Gerbet et le disciple de Lamennais, le recommandait à M. Paulin Guérin, professeur de dessin à l'école Juilly, et Guérin le faisait alors entrer dans l'atelier de Léon Cogniet. Dès lors, Lefebvre n'eut plus qu'un souci : le travail; qu'un but : le prix de Rome. Il fut reçu en loges dès 1858, l'année même où M. Henner remporta le grand prix. Le sujet était : *Adam et Ève retrouvant le corps d'Abel.* En 1859, avec *Coriolan chez les Volsques,* Jules Lefebvre obtint le second prix, Benjamin Ulmann le premier. Enfin, en 1861, avec la

Mort de Priam, Lefebvre remporte le grand prix de Rome et part pour la Villa Médicis[1]. Il avait exposé déjà au Salon la *Veille de Noël,* Marie et Joseph à Bethléem, et un *Portrait de M. P.*

Le peintre G. Guillaumet, qui a si magistralement traduit sur la toile les paysages et les mœurs d'Algérie, nous disait, dans ce pittoresque langage qui dénote en lui l'écrivain de race, combien, dès l'École, dès ces heures de début, d'apprentissage et de concours, Jules Lefebvre avait atteint cette perfection dans le rendu qui est la marque même de son talent. Avec

---

1. Dix élèves, — on sera peut-être curieux de retrouver leurs noms, devenus célèbres presque tous, — avaient pris part à ce concours. Voici leurs noms indiqués dans l'ordre des réceptions :

N° 1. M. Jules-Joseph Lefebvre, né le 4 mars 1834, à Tournan (Seine-et-Marne), élève de M. Cogniet, deuxième grand prix en 1856.

N° 2. M. Marie-François-Firmin Girard, né le 29 mai 1838, à Poncin Ain), élève de M. Gleyre.

N° 3. M. Tony Robert-Fleury, né le 1er septembre 1837, à Paris (Seine), élève de MM. Delaroche et Cogniet.

N° 4. M. Fortuné-Joseph-Séraphin Layraud, né le 13 octobre 1833, à Laroche (Drôme), élève de MM. Cogniet et Robert-Fleury, deuxième grand prix en 1860.

N° 5. M. Pierre Dupuis, né le 9 juillet 1833, à Orléans (Loiret), élève de MM. Cogniet et H. Vernet.

N° 6. M. Victor-Julien Giraud, né le 12 janvier 1840, à Paris (Seine), élève de M. Picot.

N° 7. M. Léon-Basile Perrault, né le 16 juin 1832, à Poitiers (Vienne), élève de M. Picot.

N° 8. M. Alexandre-Louis Leloir, né le 14 mars 1843, à Paris (Seine), élève de M. Leloir.

N° 9. M. Paul-Célestin-Louis Nanteuil, né le 28 septembre, à Paris (Seine), élève de MM. Cogniet et Hesse.

N° 10. M. Alexis-Marie-Louis Douillard, né le 28 juin 1835, à Nantes (Loire-Inférieure), élève de MM. Flandrin et Gleyre.

une rapidité singulière, dans le temps même que mettait un voisin à *enlever* une esquisse, Lefebvre avait achevé un morceau d'un *fini* étonnant et charmant. Cette perfection particulière, si je puis dire, est un des caractères de la peinture de Jules Lefebvre. Il voit la nature à travers une certaine conception de la beauté dont l'élégance est à lui et bien à lui. Ses femmes ont une grâce et une gracilité qui les font reconnaître entre toutes. Et cet art parfait, Jules Lefebvre y atteint sans plus d'effort qu'un autre apporterait à une pochade. C'est son *écriture* personnelle, si le terme ici se peut accepter. Il y a autant de verve et d'entrain dans ce rendu achevé que dans telle *impression* d'un autre. Seulement, chez Jules Lefebvre, l'impression c'est la perfection. D'autres ont l'œil photographique : il a, lui, l'œil fin et délicat, et sa main rend sans fatigue la sensation qu'éprouve sa vision. Et sa vision du *nu* lui est essentiellement personnelle, poétique et vraie à la fois.

De Rome, en 1863, Jules Lefebvre envoyait sa *Charité romaine* et une *Baigneuse*. C'étaient déjà ces *nus* exquis d'aujourd'hui [1]. Mais son art,

1. Le *Rapport de l'Académie* (1863) disait : « La *Femme au bain*, de M. Lefebvre, a de la grâce. Certaines parties de cette figure sont d'un

sa perfection spéciale, ne sont pas du tout dédaigneux de l'art d'autrui. C'est un esprit compréhensif de toutes choses, bienveillant, sincère, et que les manifestations artistiques les plus opposées à ses œuvres trouvent parfaitement attentif. M. Jules Lefebvre garde dans son atelier des copies de Franz Hals exécutées par lui en Hollande et qui montrent quelle vigueur, je dirais presque quelle superbe brutalité de pinceau, il pourrait déployer s'il n'était de ces distingués artistes qui répugnent aux tours de force, aux virtuosités faciles, et sont surtout préoccupés d'élever leur art à la hauteur de leur rêve.

En 1864, de Rome encore, Lefebvre envoie, avec une *Jeune Fille endormie,* vue de dos et d'un raccourci savant, un tableau, *Nymphe et Bacchus* jouant devant une statue du dieu Pan, tableau exposé au Salon de 1866. « Rien de plus naïf et de plus charmant que cette composition », a-t-on dit. « La scène est gracieuse

---

ton et d'un modelé qui charment. Il aurait fallu que le torse fût en harmonie avec le reste et d'une coloration moins jaune. Le vêtement, dont le blanc fait une note heureuse, pouvait prêter davantage à l'étude de la forme. La *Charité romaine* est conçue dans un sentiment pur et honnête. La mère a une tête expressive, d'un beau caractère; l'idée est heureuse de protéger encore la chasteté de la jeune femme par la présence de son enfant. »

et naturelle », écrivait le vieux Châlons d'Argé. Comme envoi de troisième année, Jules Lefebvre donne, en 1865, le *Jeune homme peignant un masque tragique,* aujourd'hui au Musée d'Auxerre. C'est joli, ingénieux, d'un rare sentiment antique, élégant de forme, *amusant* de sujet, et de facture aussi, comme disent les peintres.

Au Salon de 1865, avec la *Jeune Fille endormie* (l'envoi de 1864), l'artiste avait exposé un petit tableau très intéressant d'arrangement et de facture : *les Pèlerins au couvent de San Benedetto,* qui est la propriété de Mme la princesse Mathilde. Toutes ces notes, M. Jahyer, qui nous les fournit, les doit tenir de bonne source, sans doute, et c'est pourquoi nous les lui empruntons.

Jules Lefebvre revint de Rome en 1867. Il rapportait une toile des plus remarquables, une *Cornélie*[1]. Puis, à Paris, il continua vaillamment son labeur. Médaillé en 1865, il allait l'être encore

1. « Pour tableau de sa dernière année, écrivait Châlons d'Argé, M. Jules Lefebvre a envoyé une œuvre non terminée rappelant la scène si connue de *Cornélie, mère des Gracques,* présentant à l'une de ses amies ses enfants comme ses bijoux les plus précieux. Il n'y a guère d'achevé dans cette peinture que les deux enfants et le buste de Cornélie, dont la tête est pleine d'expression. L'ensemble promet une page sagement composée et exécutée avec soin. » (Août 1867.)

en 1868 avec le *Portrait* de sa sœur et cette admirable *Femme couchée,* appartenant à M. Alexandre Dumas fils, qui est un des chefs-d'œuvre de son pinceau, une des maîtresses pages de l'école moderne, et qui eût dû lui faire, à vingt-huit ans, attribuer la médaille d'honneur. Il s'en fallut de peu que Lefebvre ne l'obtînt comme il la méritait. « Après cinq tours de scrutin qui, raconte M. Jahyer, donnèrent invariablement le résultat suivant : *Corot, cinq voix; Jules Lefebvre, cinq voix,* et *Gustave Brion, deux voix,* comme M. de Nieuwerkerke, s'apercevant d'un parti pris, réclamait qu'on tranchât la question pour ne pas produire un mauvais effet sur le public, le jury termina la querelle en donnant la médaille d'honneur à M. Brion, qui réunit à ses deux voix cinq fois obtenues les cinq voix de Jules Lefebvre. Celui-ci obtint alors, pour la seconde fois, une médaille ordinaire. »

En 1869, Jules Lefebvre exposait un portrait de femme, puis une Italienne, la *Pascuccia,* et, en 1870, la *Vérité,* cette belle figure nue qui rayonne au Luxembourg. Cette année même, Lefebvre était fait chevalier de la Légion d'honneur.

Au Salon de 1872, — le Salon de Renais-

sance nationale, comme on pourrait l'appeler, — Jules Lefebvre, après sa *Femme couchée,* exposait une figure de fillette nue, la *Cigale.* C'est une élégante petite juive, brune, les cheveux, d'un noir de jais, dénoués, et qui porte à sa bouche sa main gauche d'un air boudeur, tandis qu'elle laisse pendre, le long de son corps, son bras droit qui tient une écharpe d'étoffe légère, soulevée par le vent d'automne. Un bracelet d'or, reste d'un luxe qui date du dernier été, enserre encore son poignet droit. La figure nue se détache, comme une statue d'ivoire, sur le fond d'un mur blanc. A terre gisent les feuilles fanées d'un laurier qui se dresse encore le long du mur, et laisse voir, à travers ses branches à demi dépouillées, une couche de peinture d'un bleu cru.

Quand la bise fut venue, dit M. Lefebvre. On le devine à cette couche de feuilles d'automne. M. Lefebvre a d'ailleurs voulu indiquer la dégradation, l'état de *cigale* de cette enfant, par l'espèce de flétrissure des seins, encore jeunes ; mais, ne pouvant, sous peine de laideur, *cigaliser* le corps tout entier, il a conservé à toute la personne de la fillette une candeur quasi enfantine, des grâces marmoréen-

DESSIN INÉDIT DE JULES LEFEBVRE

nes, ou plutôt ivoirines, d'un dessin charmant. La jambe gauche, qui avance doucement par un mouvement à la fois chaste et frileux, est d'une élégance extrême.

En même temps que sa *Cigale,* Jules Lefebvre exposait un portrait féminin que je regarde comme supérieur encore à ce grand tableau. C'est une femme jeune, vêtue de noir, et assise sur un fauteuil jaune, le coude droit appuyé sur un coussin rouge. La pose est charmante, et les doigts des mains sont joints admirablement. Un bouquet de violettes au corsage, deux longs pendants d'oreilles, une collerette, quelques bijoux, relèvent le noir de la robe. Mais ce qui est surprenant, c'est le visage, pâle, assez étrange, avec des yeux aux prunelles verdâtres, profondes et pénétrantes ; c'est ce nez et cette bouche qui se relèvent comme l'aile d'un oiseau; c'est ce front bas, avec ces cheveux lisses en bandeaux qui donnent à cette figure je ne sais quelle ressemblance vague avec la tête tragique de Rachel. Voilà, à coup sûr, un portrait des plus remarquables, et qui rappelle victorieusement une des inspirations les plus complètes d'Hippolyte Flandrin. Ce portrait était celui de Mme Claudon.

Au Salon de 1874, Jules Lefebvre exposait le portrait du prince impérial. Oh! les sottises de la politique! Ce que nous vîmes surtout alors, dans cette peinture, ce n'était point la peinture même, c'était une manifestation de parti, et nous jugions mal, puisque nous ne jugions pas l'œuvre intrinsèquement.

Je voudrais revoir aujourd'hui le portrait de l'adolescent qui devait mourir en héros au Zululand. Lefebvre en a conservé, chez lui, une étude,—la tête seule,—et c'est un chef-d'œuvre. L'année suivante, Jules Lefebvre exposait une *Chloé* d'un modèle exquis et une fantaisie dont je retrouvais, l'autre jour, l'esquisse chez François Coppée : c'est le *Rêve*. Le morceau est tout à fait joli, et la difficulté vaincue prodigieuse. Je reviens encore, à ce sujet, sur mon impression première. Jules Lefebvre a voulu traduire la fumée même d'un songe, une vivante poésie.

« *Et le rêve se dissipe dans les vapeurs du matin* », dit le livret pour expliquer le sujet choisi par le peintre. Ce rêve est personnifié par une femme nue qui s'enlève en vapeur au-dessus d'un étang. Couchée sur l'espèce de buée qui se dégage de l'eau que rase un mar-

tin-pêcheur, et où apparaissent des *nymphæas* avec leurs blanches fleurs et leurs larges feuilles, cette femme, ou plutôt ce fantôme, se dissout tendrement aux rayons du soleil. C'est cette transparence qui est exquise, et que j'ai surtout comprise en retrouvant ce poétique tableau après des années.

Au Salon de 1877, Jules Lefebvre envoyait une *Pandore* qu'on voyait, s'il m'en souvient bien, à côté d'un petit vaudeville romain, très fin et très curieux dans l'étude des types, que M. Émile Lévy appelait *Meta sudans*. J'aime beaucoup cette figure de *Pandore*, où se retrouve, tout entier, le peintre de la *Vérité*. Tête fatale, regard étrange, un corps indécis où la mièvrerie de l'enfant s'épanouit déjà dans une grâce féminine; une pureté de dessin, une couleur charmante, une chair délicate et savoureuse, un paysage fantastique et saisissant. Tout cela composait, sans que M. Jules Lefebvre eût voulu faire tapage, une œuvre des plus remarquables, et le maître peintre de la *Femme couchée* n'a pas signé de morceaux mieux choisis que cette figurine de *Pandore*. J'avais vu chez lui, un peu auparavant, une *Paysanne* extrêmement jolie qu'il n'avait pu exposer cette année-là, ab-

sorbé par son grand tableau de *Diane surprise*, où il devait donner sa mesure tout entière [1].

---

1. Voici, d'après M. Jahyer, un essai de Catalogue des œuvres de Jules Lefebvre jusqu'à l'Exposition universelle de 1878.

PORTRAITS

1869 *Portrait de Madame la vicomtesse Fr. de Montesquiou.*
1870 *Portrait de Mademoiselle F. Raimbeaux.*
Portrait de M. Dieu, président du Conseil général de la Seine.
1871 *Portrait de M. Eugène Pelpel.*
Portrait de Mademoiselle Alice Trubert (Mme Dubreuil de Saint-Germain).
Portrait de Madame G. Claudon.
1872 *Portrait de Madame la princesse de Caraman-Chimay.*
Portrait de Madame Maurice Bucquet fils.
Portrait de Madame Germain (fille de M. Vuitry, président du Conseil d'État sous l'Empire).
Portrait de Madame Alexandre Dumas fils.
1873 *Portrait de Madame Meller.*
Portrait de Madame la vicomtesse de Rainneville.
1874 *Portrait du prince Joseph de Caraman-Chimay.*
1876 *Portrait de Madame la baronne de Ladoucette.*
Portrait de Madame la comtesse de O. de Kerchove, de Gand.
1877 *Portrait de M. Jégou d'Herbeleine,* pour l'École des ponts et chaussées.

GENRE

1870 *Le Réveil,* plafond pour la salle de bains de l'hôtel de Mme de Cassin.
Pèlerins dans Saint-Pierre de Rome, appartenant à M. P.-L. Morton, de New-York.
1871 *La Tricoteuse,* petite figure d'Italienne.
Deux petits panneaux, représentant des *Italiennes vendant des fruits;* et une esquisse de la *Vérité* qui appartient à M. Lahure.
1872 Une *Italienne à la fontaine,* figure à mi-corps.
Deux petits panneaux représentant, l'un une *Italienne,* l'autre une *Sapho.*
1873 Une *Bacchante,* gracieuse figure dans une toile ovale.
La *Fille du Brigand,* Italienne à mi-corps, appartenant à M. Lepkle, de Berlin; et une autre *Italienne,* formant panneau, pour M. Allan, le célèbre avocat.
1874 *Esclave portant des fruits sur un plateau,* appartenant au Musée de Gand.
Baigneuse, panneau appartenant à M Élisée Descombes, secrétaire de la questure du Sénat.

Jules Lefebvre devait envoyer à l'Exposition cette *Diane au bain* qu'il tenait à « parfaire »

Italienne à l'oranger, panneau appartenant à M. Thomas, et la *Sieste*, figure nue grandeur naturelle, à M. William Astor, de New-York.

1875 *Italienne tricotant* et *Italienne à la toilette :* deux panneaux.

1876 Deux panneaux exécutés pour le roi de Hollande et un autre panneau appartenant à M. Guillaume Velay, et représentant une marchande de citrons italienne, la *Limonarra*.

Une Rieuse, Italienne, tête grandeur naturelle, actuellement au Musée d'Amiens; une *Nymphe chasseresse*, grandeur naturelle, qui est la propriété de M. Alfred Saucèdre.

1877 *Yvonne*, appartenant à M. Van der Hagen, de Gand.

1878 *Pensierosa*, Italienne, grandeur naturelle, à M. Averg, de New-York. Puis, une *Odalisque au plateau*, à M. Tétin, d'Arras; une *Graziella*, à miss Wolfe, de New-York; et un *Chaperon rouge*, grandeur naturelle, à M. Barger, de New-York.

Je compléterai le Catalogue jusque aujourd'hui :

Salon de 1879. — *Diane surprise*.

1879 *Esclave persane* (à M. W. Schaus).
La Gloire du Matin (à M. Catlin, de Saint-Louis).
Le Soir (à M. Catlin, de Saint-Louis).
La Cigale (à M. W. Astor).
Virginie (à M. John Astor).

1880 *Portrait de Madame P. Horteloup*.
Portrait du centenaire M. Pelpel.
Esmeralda.
Portrait de Mademoiselle Vanderbilt.
Le Printemps (à M. Avery).

1881 *Ondine* et *Fiammetta*.
Virginie (à M. O. Goelet).
Portrait de Miss Ward.
Plafond pour la chambre à coucher de M. Vanderbilt, représentant le *Sommeil*.
Salomé (à M. Schaus).

1882 *Portrait de M. Lalanne*, directeur de l'École des ponts et chaussées.
La Fiancée (à M. W.-H. Vanderbilt).
Fleurs d'avril (à M. Lucas).
Portrait de Mademoiselle Lachambre.
Bohémiens (à M. Knoedler).
Fiammetta (au Musée de Vienne).
Portrait de Mademoiselle Bochaux.
Yvonne.

depuis deux ou trois années, mais il voulut pousser plus loin la facture de cette toile, son œuvre de prédilection, et on ne rencontrait en 1878, au Champ de Mars, mais avec grand plaisir, que des pages connues, appréciées déjà, toutes marquées à ce coin délicat et élégant, d'une rare pureté de lignes et d'expression, qui est comme la faculté maîtresse du peintre de *Mignon :* c'était la célèbre *Femme couchée,* savoureuse et provocante, avec sa carnation saine de belle brune se détachant sur un fond rouge ; c'était la *Vérité,* éclatante dans sa majesté et vêtue de nudité, si je puis dire; c'était le *Rêve,* c'était la *Madeleine* rousse du Salon de 1876. Toutes ces œuvres ont un caractère élevé et formaient une exposition vraiment supérieure. Et quelle profonde vérité, quel sentiment, non seulement du visage, mais de l'âme, du regard et de la

---

1883 *Orientale* (à M. Schaus).
Psyché (à Mme Baird, de Philadelphie).
Portrait de Madame Pam.
Portrait de M. Tarbé de Saint-Hardouin (École des ponts et chaussées).
Japonaise (à M. Schaus).
1884 *Portrait de Mademoiselle Wilson.*
Madeleine.
La Jeunesse (tête). (à M. Schaus).
Portrait de Miss Lawrence (Salon).
L'Aurore.
Portrait de Mademoiselle L...

pensée, en ces portraits, qu'avait réunis là M. Jules Lefebvre : *Mlle L. L...*, d'une intensité de vie si profonde, avec ses cheveux d'un blond pâle et ses bras transparaissant à travers sa robe noire ; *Mme A. Dumas,* la chevelure rousse et crespelée, élégamment enveloppée de fourrures; les deux portraits d'hommes, si vigoureusement traités, et le *Portrait de la dame en noir, Mme G. Claudon*, qui nous avait frappé si vivement au Salon de 1872!... L'artiste qui est capable de rendre ainsi la lueur scrutatrice de deux prunelles est non seulement un peintre bien savant et admirablement doué au point de vue artistique, mais un observateur délicat et sérieux de la nature humaine. Et l'on n'est un maître portraitiste et un maître artiste comme M. Lefebvre qu'avec cette vertu rare de l'analyse.

M. Jules Lefebvre achevait, au lendemain de l'Exposition universelle, trois tableaux que le public ne devait pas voir, et c'est grand dommage. Ce sont trois figures de femmes : l'une est une *Italienne* aux cheveux bruns, projetant leur ombre sur un front exquis et des yeux noirs; l'autre, une *Graziella* assise et rêvant sur les rochers de Capri. Rien n'est plus attirant que ces deux grandes figures d'une exécution

charmante et serrée; rien, si ce n'est un petit profil de jeune fille anglaise, *Lucy,* que le peintre signait en même temps.

La *Mignon,* tout à fait séduisante et devenue si rapidement populaire avec son profil pensif et attirant, et le *Portrait de Mme Paul Horteloup* (Salon de 1877) précédèrent d'une année l'exposition de *Diane surprise.* Jules Lefebvre avait mis dans le portrait de Mme Horteloup tout son talent, et je dirai toute son amitié. Il voulait rendre, avec son charme particulier de fine Parisienne d'aujourd'hui, cette exquise et regrettée jeune femme, que la mort devait enlever si vite à l'affection de l'excellent docteur Horteloup, l'ami de Jules Lefebvre et le nôtre. L'artiste y réussit, et ce spirituel profil, cette grâce toute moderne, lui inspirèrent un de ses tableaux les plus complets dans une dimension relativement petite. Je regarde ce portrait de Mme Horteloup comme une des œuvres achevées de Jules Lefebvre, qui compte ses expositions par des victoires.

Enfin, au Salon de 1879, il envoyait sa *Diane surprise,* sept figures de femmes où le *nu* est chaste et vraiment admirable. Le tableau est célèbre aujourd'hui; je revois encore, dans

ce paysage mystérieux et humide, la grande Diane aux cheveux noirs, debout et fière, entourée de ses nymphes, dont le modelé, la chair, les chevelures blondes ou brunes, ont été traités par le peintre avec une maîtrise absolue et un rare sentiment de la vérité, mais d'une vérité choisie, sublimée, qui est la plus écrasante réponse à ceux qui, au contraire de Platon, recherchent surtout la *splendeur du laid.* Jules Lefebvre, lui, aime le beau et le fait aimer. L'auteur de *Diane au bain*, de la *Cigale* et de la *Vérité,* du portrait de jeune fille qui fut l'attrait et la poésie du Salon de 1884, de ces toiles d'une aristocratique séduction, de ces figures de femmes qui gardent une chasteté si profonde dans leur nudité si savoureuse, est un des derniers servants de l'art sans fracas, sans réclame et sans scandale. Il vit silencieux avec son idéal. Il cherche à l'étreindre, dans la solitude de son atelier, devant son modèle et, si je puis dire, devant son propre rêve. De telles natures d'artistes ressemblent à des porte-drapeaux qui tiennent haut l'étendard de la bataille et ne semblent avoir fait, après la journée, que strictement leur devoir. M. Jules Lefebvre cherche le beau, je le répète; il le

voit et le rend comme il l'a vu. Son *Ondine* du Salon de 1881 s'ajoutera, charmante, à la galerie de ses femmes, qui pourraient former, elles aussi, un *Livre de beauté*. Elle est adorable, vue à mi-corps, baignant son corps de neige dans une eau pure, où un glaïeul met sa note violette. Rousse, ses longs cheveux dénoués, hésitant à entrer dans l'onde, sa main droite se retenant à une branche d'arbre, elle est jolie d'une printanière puberté. Le dessin de son corps, de ses mains, si admirables, est vraiment achevé, et il y a dans son regard un attirant mystère. Et je préfère encore, s'il est possible, à cette apparition troublante, le profil de Florentine que M. Lefebvre appelle *la Fiammetta :* une vraie fille de Boccace, superbe avec la splendeur lourde de sa chevelure rousse, sa lèvre sanguine, son œil qui rêve, et ce laurier d'or dans ses cheveux, se détachant, incarnation de la beauté, vision idéale, sur un fond rouge, avec sa robe d'un gris bleu toute brodée d'or. La *Fiammetta* de Jules Lefebvre a une chaleur de sang égale à la mélancolie de sa *Mignon*. C'est une créature insolemment belle, vrai caprice magistral d'artiste en possession de tout son talent. Un

morceau de Musée, disions-nous quand nous l'aperçûmes. Le Musée de Vienne nous l'a enlevée, et la garde, comme l'étranger nous a pris la *Diane* qui eût honoré et enrichi notre Luxembourg.

M. Paul Mantz, parlant de l'*Ondine* avec toute son autorité de juge et toute sa science de styliste, avait surtout loué le « galbe charmant » des mains, ajoutant : « On ne rencontre de belles main que chez les peintres délicats. »

Un *délicat,* voilà bien l'épithète qui convient à Jules Lefebvre, et qui, à mon sens, le caractérise le plus heureusement. « Sa *Psyché* (la *Psyché* de 1883), disait le critique d'art que nous citions au début, M. Péladan, — sa *Psyché* est d'un tendre sentiment et d'une exquise gracilité. Ce jeune corps est bien modelé, bien posé sur son rocher, et le clair de lune un peu irréel, qui frappe cette pudique nudité, la rend vermeille et suave. » *Suave, délicat,* encore un coup, voilà les mots qui viennent tout naturellement sous la plume quand on parle de ce maître si sévère à lui-même et si indulgent aux autres.

Toute une partie de l'œuvre de Jules Lefebvre, — et non pas la moins importante, — n'aura pas été vue par le public français : par

exemple, un magnifique plafond exécuté pour la chambre à coucher de M. Vanderbilt, maîtresse page, lumineuse et claire. Lefebvre a peint aussi des figures féminines qui ont passé l'Atlantique, et que j'ai cataloguées plus haut. Il a achevé une *Sapho*. Il rêve une *Virginie* qu'il ajoutera à sa galerie de créatures idéales : Bernardin de Saint-Pierre après Gœthe.

Au Salon de 1882, avec un portrait exquis, celui de Mlle Lachambre, Jules Lefebvre envoyait la *Fiancée,* qui appartient à M. Vanderbilt, une scène antique d'une grâce et d'une science incomparables, avec des blancheurs, des finesses, tout à fait savoureuses. J'en ai vu chez lui une réduction exquise. En 1883, sa *Psyché* méritait certes la médaille d'honneur qui était due à *Diane surprise.*

L'étoile au front, les mains tenant le sort du monde,
Psyché s'assoit, rêveuse, en attendant Caron.
« Quel est donc ce beau lis éclos sur l'Achéron? »
Pensent les morts errant dans une nuit profonde.

En quatre vers, M. Em. Ducros nous décrivait le tableau; mais comment rendre la chasteté, la grâce, de cette figure de Psyché, pure, en effet, comme un lis, mais comme un lis qui ne serait encore épanoui qu'à demi, dans une séduisante puberté? Le peintre qui

a évoqué, fixé sur la toile une telle vision, est évidemment dans toute la force de son talent. Il a fait mieux encore peut-être : il a fait ce portrait de jeune fille du Salon de 1884 qui est un étonnant chef-d'œuvre ; car, — je le redirai, — le peintre qui sait peindre un regard de jeune fille, comme le poète qui en sait deviner l'âme, est de tous les artistes le plus rare à rencontrer, et, par conséquent, le plus exquis.

Prix de Rome en 1861, médaillé en 1865, 1868 et 1870, décoré en 1870, médaillé au premier rang lors de l'Exposition universelle de 1878, officier de la Légion d'honneur en 1878, il ne manque à Jules Lefebvre que la récompense suprême, que lui doivent absolument ses confrères, et que son œuvre aurait dû, dès longtemps, et plusieurs fois, lui assurer : la médaille d'honneur. Mais quoi! Jules Lefebvre a mieux que cela. Il a la gloire incontestée, l'estime de ses rivaux, l'affection de ses élèves, et je sais bien un maître qui, s'il vivait, lui donnerait paternellement son accolade et son suffrage : c'est ce poète du pinceau qui s'appelait Prud'hon. Lefebvre est plus encore le fils de Prud'hon que le frère de Sully-Prudhomme.

J'ajouterai, — qualités qui ont leur prix, — que

je ne sais point de nature plus droite, de juge plus sincère, de meilleur maître et de camarade plus obligeant. Sa fidélité d'affection pour M. Hector Le Roux, le poétique peintre des *Vestales,* un des talents originaux de l'école contemporaine, fait honneur à lui et à son ami. J'ai vu Jules Lefebvre s'inquiéter des récompenses dues à autrui cent fois plus que de celles que méritaient ses propres œuvres. Aussi est-il fort aimé à son atelier, et, au total, partout. C'est un conseiller impeccable et c'est une conscience. Il se soucie plus de l'art en lui-même que des profits ou des honneurs qu'il rapporte. L'important, pour lui, en fait d'honneurs, est d'en être digne. Jules Lefebvre se rencontrera bientôt encore, à l'Institut, avec Bonnat, qui l'y a précédé, et Henner et Puvis de Chavannes, qui l'y accompagneront; — et, ce jour-là, les peintres contemporains salueront la justice rendue à un des meilleurs, des plus sympathiques et des plus admirés d'entre eux.

J. C.

Imp. Jouaust et Sigaux.

FALGUIÈRE

Jouaust Ed

ALGUIERE

La rue

PAL MUFFA

A. FALGUIÈRE

La rue d'Assas a, depuis David d'Angers et Rude, je crois, toujours abrité les ateliers des sculpteurs, et Toulouse semble être le berceau de toute une école de sculpture, depuis le maître Falguière jusqu'à ce nouveau venu, Madré, en passant par Antonin Mercié et par Idrac. Falguière, pour être fidèle à la tradition, est né à Toulouse et habite rue d'Assas, non loin de la demeure où vécut Michelet.

Le n° 68 de la rue d'Assas est comme une cité artistique, un nid de sculpteurs. Une longue suite d'ateliers aux portes uniformes et numérotées s'étend à gauche et à droite de cette sorte d'im-

passe. C'est là que Préault travaillait, là que Paul Dubois, Charles Degeorge, Delaplanche, Falguière, se font face et se coudoient.

Petit, vigoureux, ardent comme un Méridional, Alexandre Falguière pétrit sa terre dans un atelier du rez-de-chaussée de droite, atelier un peu assombri par la verdure de grands arbres qui en ternissent le jour. Face à face avec quelque œuvre magistrale, comme son *Ève* adorable, d'une réalité divine, il « pioche ferme », toujours gai, alerte et résolu. Tempérament de montagnard du Midi, l'auteur de ce chef-d'œuvre de grâce et de vie, *le Vainqueur au combat de coqs,* élégant comme un antique retrouvé, et de ce petit *Martyr chrétien*, adolescent, déjà couché à terre et d'un sentiment si pénétrant et si pur, Falguière anime la glaise, fait parler le marbre et jette encore sur la toile quelque peinture hardie, comme ses *Lutteurs* dans l'arène, ou comme tel paysage qu'il appelait *Près du château,* morceau tout à fait remarquable et puissant, d'une intensité de couleur sans violence et plein de charme.

Çà et là, à côté des œuvres nouvelles, traînent dans l'atelier de Falguière des *maquettes* d'œuvres anciennes. C'est Ophélie, c'est un torse, un bras, un sein, un morceau de fière sculpture. Souriant,

sympathique, Falguière vous guide à travers ses propres travaux, les expliquant de sa voix mâle, bien timbrée, légèrement gutturale, franche comme lui.

Il n'est pas de nature plus attirante et plus droite, unissant avec plus de hardiesse heureuse la grâce et la force, comme dans cette statue de *Vincent de Paul* où il a éternisé, en un sourire de pierre, la bonté d'enfant, le dévouement quasi maternel de ce saint abritant des nouveau-nés dans les plis de son manteau.

Falguière se plaît aux évocations des grands hommes de la poésie. Il a rendu avec une maîtrise supérieure la fierté du vieux Corneille. David d'Angers avait représenté Corneille debout, superbe; Falguière l'a fait revivre assis. Il a sculpté Lamartine. Il voudrait peindre Victor Hugo.

« J'ai rêvé, me disait-il un jour, une vaste composition où Victor Hugo serait représenté assis et rêvant, tandis qu'autour de lui, dans la réalité même de leur immortelle existence, se grouperaient les créations de sa pensée : la Esméralda, Éponine, Fantine, Josiane, Guanhumara, la Reine de *Ruy Blas*, Lucrèce Borgia, et Triboulet, Quasimodo, Habibrah, — ce Qua-

simodo avant *Notre-Dame*, — Jean Valjean, Hernani, Gavroche, l'Homme qui rit, les héros de 93, les marins des *Travailleurs de la mer*, Ruy Blas, Angelo, les colosses des *Burgraves*, l'œuvre entière de ce créateur immense ! J'ai fait une ou deux esquisses de ce projet. C'est un des songes de ma vie. »

Falguière est un convaincu et un bouillant.

Avec cela, l'être le plus simple du monde, se reposant, l'été, à Clairefontaine, dans les Vaux de Cernay, des luttes de l'hiver, et y retrouvant Français le paysagiste, *le père Français*, qui lui chante des chansons franc-comtoises, tandis que Falguière fredonne des romances de la Garonne.

A peine le sculpteur a-t-il achevé une œuvre qu'il en cherche une autre, et l'*Ève* de 1880 aura bientôt son pendant, qui ira chez un même possesseur. Fier talent, caractère droit, artiste vrai, bon sculpteur et bon cœur : voilà le portrait moral de Falguière.

Il y manque le portrait physique. Tête puissante, chevelure emmêlée, la joue brune, l'œil du *voyant* enfoncé sous des arcades sourcilières rudes, la bouche tordue, railleuse, mais bonne, le verbe guttural, franc, cordial, avec un rire mâle

qui souligne parfois la plaisanterie ou corrige la raillerie.

Un jour, en visitant les jardins du ministère des Postes et Télégraphes, avec Carolus Duran et lui, nous rencontrions, parmi les statues du jardin où se promenait Cavaignac en 1848, une délicate figure de femme nue, debout sur un piédestal : type d'Italienne exquise et troublante.

« Tiens, dit Falguière, c'est un de mes envois de Rome ! »

Il s'avance, regarde la femme :

« Ah ! la coquine ! je l'ai bien aimée, au Transtévère ! Et comme elle m'a fait souffrir ! »

Il hochait la tête, puis, se mettant à rire :

« Bah ! les formes étaient belles, et, en somme, la statue n'est pas mauvaise ; voilà le principal ! »

J'ajoute, pour compléter l'*historiette* de la Transtévérine, que Carolus Duran souriait discrètement, — indiscrètement, — aux évocations de Falguière, et que le *modèle* en question, après avoir épousé un soldat du pape, fut emprisonnée pour l'avoir tué. Une pure Italienne de Stendhal.

Tout l'homme est là, ce merveilleux pétrisseur de la matière qui, sous l'impulsion de M. Antonin Proust, a campé sur l'Arc de triomphe un groupe audacieux, d'un mouvement emporté et endiablé,

chevaux fougueux, hardi clapotis de draperies; — une œuvre d'art dont les journaux ont moins parlé que d'une chanson d'opérette.

En faisant autrefois le portrait de Clésinger, dans un très éloquent travail sur *la Sculpture et les Sculpteurs*, dont j'ai déjà cité, en ce livre, un autre fragment, Alexandre Dumas fils expliquait admirablement ce sentiment qui permet à l'artiste de mêler à son art l'amour même de sa vie, et pourtant d'oublier cet amour, même quand il devient *modèle* et *inspiration*.

« Une femme qui pose, disait un sculpteur, n'est pas une femme, et vous n'êtes pas assez bête pour la regarder autrement que comme une statue. »

En effet, ajoute Dumas fils, en racontant comment il se trouva face à face avec le modèle nu de Clésinger, tout ce qui a rapport à l'art devient chaste. Cette jeune femme était belle, et, de plus, un sentiment de pudeur réelle inquiétait sa nudité. Elle me regardait à la dérobée comme pour me prier de ne pas la regarder franchement. C'était cependant un simple modèle, pour l'ensemble, à trois francs l'heure. Étrange métier quand on y pense; mais, je le répète, l'art purifie tout, et pour tout être intelligent la beauté commande le respect. Cette femme trouvait tout naturel de se dévêtir devant l'homme dont c'était le métier d'étudier et de reproduire sa beauté; mais elle ne semblait pas me reconnaître le droit d'y assister. Quant à Clésinger, il comparait son œuvre *à la nature*, et ne s'apercevait pas des réticences pudiques de son modèle. La

recherche du beau et du vrai, dans l'art et dans la science, produit du reste des phénomènes moraux qui feraient pousser les hauts cris à ceux qui ne sont pas initiés aux mystères de cette vie exceptionnelle que l'art crée dans la vie générale. « Il faut, me disait dernièrement le bon et brave père Cicéri, nous prendre comme nous sommes, nous autres artistes, sans nous demander ce que nous sommes. Nous sommes des animaux à part dans la création, et bien malin sera celui qui nous classera dans le catalogue zoologique. » Il avait raison. Nous pourrions citer des artistes bien connus, dans les temps anciens et dans les temps modernes, que la recherche du beau et les ambitions de l'art ont conduits non seulement à dévoiler les beautés de leurs maîtresses, non seulement à utiliser les charmes que leur avait révélés le mariage, mais encore à essayer de pénétrer les secrets et timides trésors que la pudeur de leurs filles se cachait à elles-mêmes.

Voyez-vous d'ici cet incestueux et poétique larcin, ce viol du génie qui ne souille pas, ce chef-d'œuvre qui naît de cette découverte, si honteuse en apparence, si chaste en réalité. L'art est divin. C'est le Jupiter antique dont l'amour ne laissait pas de trace. Seulement il faut que l'artiste qui en arrive à de pareilles recherches, qui contemple ainsi la nature dans ce qu'elle a de plus sacré, devienne un grand homme et laisse des œuvres pures comme ses modèles, sinon il n'aura été qu'un curieux obscène, méprisable et impuissant, dont la curiosité aura fait le mal sans produire le bien.

Jean-Alexandre-Joseph Falguière, pour revenir à lui, est, je l'ai dit, né à Toulouse, et il est élève de M. Jouffroy. A dire vrai, toute sa biographie tiendrait dans ces deux lignes : « Prix de Rome en 1859, célèbre depuis le *Vainqueur au combat de coqs* (statue bronze, 1864), il a obtenu deux médailles, en 1864 et 1867, une médaille de

première classe à l'Exposition universelle de 1867, et la médaille d'honneur en 1868. Il a été décoré en 1870, fait officier de la Légion d'honneur en 1879, et il est entré, par droit de conquête, à l'Institut en 1883. Voilà ses premières étapes.

Un critique disparu, Châlons d'Argé, rendait ainsi compte des premiers travaux de Falguière, et l'on peut voir par là combien ils firent sensation : « L'exposition des envois de Rome (octobre 1863) ne cesse d'attirer une foule empressée à l'École des beaux-arts. Elle mérite du reste l'attention, car elle présente une suite d'œuvres remarquables. L'une des sculptures obtient un véritable succès populaire : c'est le *Vainqueur au combat de coqs* de M. Falguière. Rarement on avait vu une figure plus heureusement modelée, d'un mouvement plus naturel et plus franc. Ce vainqueur, c'est un véritable gamin de Rome, aux membres sveltes, élancés, de cette maigreur vraie qui promet un jour des formes élégantes et vigoureuses. Il court, le visage riant, inondé de la joie du triomphe. Le bras gauche en l'air, il fait claquer ses doigts en signe de victoire. Sur son bras droit il soutient son cher coq et la palme qui lui a été remise. Le volatile se tient fièrement, la tête en l'air, semblant comprendre son importance

DESSIN INÉDIT D'ALEXANDRE FALGUIÈRE

et le bonheur de son maître. Ce joyeux garçon fait sourire ceux qui le regardent; on sympathise avec lui. Je n'ai pas vu souvent obtenir un succès plus complet. Il y a encore un morceau de M. Falguière, une étude, mais d'un genre bien différent : c'est une tête de saint Jean étendue sur un large plat. L'expression d'une mort calme et dignement supportée est rendue avec beaucoup d'intelligence sur cette belle figure immobilisée par la mort, et qu'encadre une longue et abondante chevelure. »

« Le *Vainqueur du combat de coqs,* disait un autre critique dans le *Courrier artistique,* est tout simplement un petit chef-d'œuvre de grâce et d'élégance. Rien de plus gracieux que la tête de cet adolescent, rien de plus charmant que son fier et joyeux sourire. Cette œuvre est tellement supérieure aux autres qu'après l'avoir vue nous avons tout oublié. »

Alexandre Falguière est un « naturaliste » puissant, pour me servir d'un mot dont on a abusé, mais un naturaliste ami de la beauté et toujours, comme David, prêt à célébrer un grand homme ou une grande idée. Il s'est souvent inspiré des poètes, et c'est lui-même un poète : car quelle poésie touchante, poignante, que la mort du *Petit*

Martyr chrétien qu'on voit de lui au Musée du Luxembourg! En 1872, Alexandre Falguière exposait son *Ophélie* toute droite, l'air égaré, qui ressemblait beaucoup à Mlle Nilsson dans *Hamlet*, et le *Pierre Corneille* destiné à la Comédie-Française, dont je parlais tout à l'heure, œuvre de premier ordre et qui peut soutenir sans infériorité la comparaison avec les statues du foyer. La tête pensive de Corneille pourrait faire face au masque spirituel du *Voltaire* de Houdon. Falguière a représenté Corneille assis et travaillant : il écrit, il songe, il évoque Cinna, Horace, le Cid. Tout un monde héroïque s'agite dans ce front puissant. Le *Corneille* de M. Falguière est à la fois très ressemblant et très idéalisé. C'est bien là le poète au masque superbe qui, chose curieuse, mourut sans barbe, le menton rasé, et coiffé de la grande perruque du temps de Louis XIV, ainsi qu'on le peut voir dans un portrait étonnant du musée de Rouen [1]. L'année d'après (Salon de 1873), Falguière, qui débutait aussi comme

1. On a nié l'authenticité de ce portrait qui semble fait cependant pour donner raison aux vers exquis :

Marquise, si mon visage
A quelques traits un peu vieux,
Souvenez-vous qu'à mon âge
Vous ne vaudrez guère mieux.

peintre et envoyait un tableau tout à fait remarquable, un paysage puissant, d'une intensité de couleur sans violence, obtenait un succès considérable avec sa *Danseuse égyptienne*. Le paysage *Près du château* était charmant, je l'ai dit : à travers une allée ombreuse et verte, une façade blanche d'un blanc éclatant. Point de personnages; mais ce paysage, à la fois ensoleillé et feuillu, n'avait pas besoin d'être peuplé pour être vivant. Quant à la *Danseuse égyptienne,* c'est par le mouvement, la physionomie, l'accent, — toutes les qualités maîtresses de Falguière, — qu'elle plaisait. Elle tournoie, et fait frissonner autour de ses hanches et au bas de ses jambes sa jupe en mille plis frisés. Tout en dansant, elle s'accompagne d'un instrument bizarre. Sa tête, coiffée élégamment, a le profil inquiétant et attirant des visages égyptiens gravés au flanc des monolithes. Ce qui est merveilleux de grâce, c'est le torse de cette jeune fille, où se collent, tendues avec force, des espèces de bandelettes qui font saillir la peau et *sertissent*, comme on dit en bijouterie, les seins délicats de la danseuse. Il y a une grâce infinie dans cette curieuse figure égyptienne, qui contraste si étonnamment avec le mâle et fier *Pierre Corneille* que Falguière exposait l'année précédente.

Au Salon de 1875, Falguière tenait décidément à affirmer son talent de peintre, comme Carolus Duran, avec son buste superbe de *Pisan*, avait montré son talent de sculpteur. Il exposait, après Courbet, les *Lutteurs*. Ces *Lutteurs*, grands comme nature et s'étreignant devant les spectateurs de l'arène Le Peletier, sont des morceaux de peinture les plus vigoureux et les plus sains : « *Les sculpteurs qui savent peindre savent colorer leur sculpture* », disait Michel-Ange. On pourrait dire de même que les sculpteurs qui recherchent le *mouvement* en pétrissant la glaise ou en taillant le marbre savent, lorsqu'ils prennent le pinceau, animer leurs figures. C'est ce qu'a fait Falguière. Il y a plus d'un rapport, en réalité, quoique l'apparence ne s'y prête guère, entre ces *Lutteurs* et le groupe qu'exposait en même temps Falguière dans le jardin de la sculpture. Un artiste original est partout identique à lui-même. Le groupe de plâtre offert à la Suisse par la ville de Toulouse représentait un pauvre mobile harassé, près de tomber, et que soutient une femme en costume helvétique. Le bronze allait donner plus de caractère encore à ces deux figures d'expressions si différentes et d'un ensemble si poignant.

Falguière a pour idéal la Vie même, et ta-

bleaux et statues, tout en déborde chez lui, tout est mouvementé, et, comme le disait Michel-Ange, *coloré*. Mais, avec une mesure parfaite, Falguière s'arrête toujours au moment où le geste pourrait devenir contorsion et où l'émotion du visage pourrait tourner à la grimace. C'est par là que l'artiste marque sa supériorité et la sûreté de son goût. On a comparé les *Lutteurs* de Falguière à ceux que Courbet exposait il y a déjà nombre d'années. Mais, chez Falguière, le dessin est autrement ferme, les musculatures sont traitées par un homme qui a l'habitude du nu et qui vit, depuis ses débuts, devant un *écorché*. Ces torses musculeux, ces cuisses robustes, ces jarrets herculéens, Falguière les a modelés avec une rare puissance. Ce sont vraiment là des lutteurs dans toute leur magnificence brutale. Le peintre a enveloppé ses deux principales ou, pour mieux dire, ses deux seules figures dans une atmosphère rouge, et les spectateurs de l'arène athlétique sont peints avec une largeur de brosse qui confine à la pochade. Tout le tableau pourtant est comme marqué au coin d'un véritable peintre: c'est un fier tempérament de coloriste que l'homme qui a si bravement et d'une façon si délibérée campé ces *Lutteurs* sur la toile.

Falguière était d'ailleurs enchanté de son succès de peintre, et il avait vraiment raison de se montrer ainsi, car il venait de faire preuve d'un talent de palette presque égal à la puissance, à la virilité de son ciseau.

Le groupe pourtant était encore supérieur à la toile. *La Suisse accueillant l'armée française* restera comme une de ses œuvres de choix. Le groupe est très pittoresque et très vrai. Falguière semblait vouloir de plus en plus se détacher des sévérités de l'École pour arriver ou plutôt pour demeurer fidèle au *mouvement* qu'il avait, d'ailleurs, depuis longtemps trouvé.

« Je ne connais que deux sortes d'artistes, nous disait un jour le sculpteur Préault : ceux qui représentent une idée, et ceux qui ne s'occupent que de l'ornement. »

Falguière a toujours une idée.

Au Salon de 1876, il se présentait encore et comme sculpteur et comme peintre, allant de l'ébauchoir au pinceau. Il donnait, en peinture, un *Caïn et Abel,* et il envoyait à l'Exposition de la sculpture un buste très vivant, largement modelé, de M. Carolus Duran, et une haute statue de Lamartine destinée à la ville de Mâcon. Il y a de la fierté et de l'élégance dans ce Lamartine, qui

rend bien, à mes yeux, le poète des *Méditations*. La taille est svelte, le visage superbe, le geste simple. C'est une œuvre hors de pair. Il va sans dire que nous avions conseillé, dès le premier jour, comme tout le monde, à M. Falguière d'ôter certain laurier sur lequel il avait appuyé le poète. Les lauriers poétiques ne doivent figurer que dans les rhétoriques. Ce léger détail enlevé, restait une belle statue digne du nom sympathique de son auteur.

L'année d'après, en même temps que ce *Lamartine* amélioré par maints détails, et qui se dressait si fièrement sur son piédestal, le sculpteur vigoureux, vivant, admirable, de tant de morceaux supérieurs, nous présentait encore un tableau, *la Décollation de saint Jean,* peinture saisissante, étrange, d'une impression profonde. La Salomé au profil juif, le bourreau vu de dos, les étoffes, l'atmosphère même de la scène, tout est traité avec la crânerie d'un sculpteur s'emparant d'une palette et la trouvant légère à ses doigts habitués au viril ciseau.

Depuis, Alexandre Falguière a mené parallèlement ces deux arts et y a trouvé, si je puis dire, des succès jumeaux. Il a peint *Éventail et Poignard* sur des vers de M. Goudeau :

La Moresque aux bras nus est lasse du charmeur;
Les morsures après les baisers, tout arrive...

et la même année il exposait son adorable *Diane,* élancée et vigoureuse, et un buste exquis de *Mme la comtesse d'A...* qui vaut presque ses jolis bustes de Mlle Léonide Leblanc et de Mlle Kalb. Il a signé ainsi de vivants bustes de femmes, aristocratiques et charmants, et, en même temps, achevé ce tableau plein d'épouvante où il sème autour d'un *Sphinx* plus réaliste que celui de Gustave Moreau des cadavres dignes de Goya. Il a tiré du marbre une figure d'*Ève* d'une vitalité prodigieuse, presque sensuelle, où la pierre semble aspirer la vie, comme la peau, par les pores, et il a campé, sous un ciel d'un bleu cru, des bouchers aux biceps de cariatides du Puget, abattant un bœuf à coups de marteau. C'est un artiste sollicité par tout ce qu'il voit, forme ou couleur, et apportant en toutes ses œuvres la même vertu prodigieuse, celle dont je parlais il y a un moment : la Vie.

Falguière a longtemps pu ressentir une espèce de vague amertume à voir ses élèves, comme Antonin Mercié, par exemple, l'auteur de l'admirable *Gloria victis,* sembler prendre le pas sur le maître qui leur avait enseigné leur art. Mais les

triomphes de ces dernières années, l'éclatant succès de son *Ève,* l'affirmation de sa toute-puissance de sculpteur par ce quadrige posé si hardiment sur l'arc de l'Étoile, et, discuté ou non, couronnant le monument, planant, en quelque sorte, sur Paris, et s'imposant par une fougue superbe; enfin, les suffrages des membres de l'Institut appelant Falguière à prendre place parmi les maîtres officiels de l'art français, sont les revanches éclatantes qui doivent avoir satisfait ce cordial et vaillant artiste.

Je ne songe pas à Falguière en relisant ce que Dumas fils a écrit sur Clésinger; et Falguière est un bien autre maître que l'auteur de la *Cléopâtre.* Il est autrement solide et durable. Mais il y a du vrai sur les artistes en général dans ce que dit Dumas en parlant de ces êtres privilégiés que ne comprend pas toujours la foule :

Il parle beaucoup de lui-même, il se dit beaucoup d'amabilités, mais on ne peut pas lui en faire de reproches, il les pense. Après tout, pourquoi un homme de talent ne dirait-il pas du bien de lui? il y a toujours tant de gens qui l'attaquent sans savoir pourquoi. Et puis, en vérité, du côté de la louange, on n'est jamais si bien servi que par soi-même. Il y a deux êtres bien distincts dans l'homme producteur, et qui n'ont aucun rapport ensemble : l'un a donc le droit d'admirer l'autre, car, le plus souvent, pour ne pas dire toujours, il ajoute aux créations de son esprit, en y aidant de ses sens ; mais, en somme,

sans bien comprendre comment elles se forment et se révèlent, et la preuve, c'est qu'il serait impossible au plus grand artiste qui vient de faire un chef-d'œuvre de le copier identiquement.

Cependant la masse s'effarouche volontiers de cette franchise que les hommes d'élite se permettent sur eux-mêmes. Elle a tort, la masse; ces pauvres grands hommes ont si peu de distractions. Croyez-vous donc qu'on produise en s'amusant? L'art est une religion, et toutes les religions ont leurs disciples, leurs abstinences, leurs jeûnes, leurs luttes secrètes, leurs calices mystérieux, leurs macérations inconnues. Que de choses il faut tuer autour de soi pour donner la vie à un livre ou à une statue! Ne vous hâtez donc pas d'attaquer l'homme qui dévoue sa vie à ces effrayantes tentatives de l'esprit. On vous dira qu'il est corrompu, qu'il s'enivre, qu'il est joueur; ne lui demandez que son œuvre, et jugez-le dessus. Demandez-vous à un commerçant de faire des tragédies comme Corneille ou des tableaux comme Raphaël? Non. Alors, pourquoi demander à Raphaël et à Corneille d'avoir de l'ordre comme un commerçant? L'épicier du coin vous dira : Je vends le meilleur sucre de Paris, moi; pourquoi défendre à l'artiste de dire : Je sais ce que je vaux?

Répétons-le donc, on peut excuser bien des choses chez l'homme qui forcera un jour l'histoire à s'occuper de lui, et, puisque j'ai pris Clésinger pour type, donnons-le pour exemple jusqu'au bout. Son mérite incontestable, ce qui le met au-dessus de tous les autres aujourd'hui, c'est son travail incessant, éternel, infatigable. Rien ne l'arrête, rien ne le décourage, rien ne le rebute, rien ne l'abat. Demain sa statue se briserait, après-demain il se remettrait à l'œuvre. Dès l'aube il est à son atelier, en juin comme en décembre. Il déjeune d'un petit pain et d'un verre d'eau comme un carabin à l'amphithéâtre. Le soir venu, il s'en va dîner au premier endroit venu; puis il rentre, et alors, à la lueur de sa lampe, dans sa chambre, quelquefois jusqu'à deux heures du matin, commence un autre genre de travail. Il étudie, il dessine d'après le premier modèle venu. Il demande au crayon le modèle que l'ébauchoir

ou le ciseau lui donneront le lendemain. Il cherche le vrai sincèrement, patiemment, éternellement. C'est dans ces nuits de travail calme que naissent ces merveilleux portraits, dont ses cartons sont pleins, qu'il fait en une heure, qui sont solides à l'œil comme des bustes, et qu'il nous donne après le dîner qu'il nous a offert. De temps en temps une promenade à cheval, par une matinée fraîche, une demi-journée de marche à travers la campagne, avec ses praticiens, une vieille bouteille de sauterne, en fumant le soir, voilà ses excès. Ce seraient des vertus chez les sots qui ne savent rien faire.

Plus sobre, plus simple, plus cordial dans la vie et plus grand dans l'art que celui dont parlait Alexandre Dumas fils, tel est Alexandre Falguière : un Gaulois rieur, un laborieux acharné, l'aspect d'un soldat, l'esprit d'un rapin, le cœur d'un brave homme.

L'Institut redoutait ses libres allures.

Quelqu'un disait :

« Je voterais bien pour Falguière ! Mais, est-ce vrai ? on me dit que, pour voyager dans Paris, il prend sans façon l'impériale des omnibus.

— Qu'est-ce que cela vous fait, répondit le musicien X..., si c'est l'omnibus du Panthéon ! »

Le mot est joli, et Falguière est de taille à le supporter.

J. C.

Imp. Jouaust et Sigaux.

APRÈS-PROPOS

Ici *s'arrête la seconde série de ces études sur* les Peintres et les Sculpteurs.

Nous avons voulu, — je le répéterai à la fin de ce volume comme je le disais dans la préface du premier, — donner surtout la physionomie intime de chaque artiste, tout en ne négligeant pas l'appréciation esthétique de son œuvre. Mais n'est-ce point aux contemporains de faire connaître et de mettre en relief l'homme *d'abord ? L'avenir se charge de mettre l'artiste à son rang.*

On pourrait dire que nos études successives sont comme des pages de Mémoires et de Souvenirs consacrés aux sculpteurs et aux peintres que nous avons admirés ou que nous avons connus. Si ces pages méritent quelque attention, c'est par là : c'est parce qu'elles sont des témoignages, plus volontiers sympathiques, mais toujours sincères. Nous avons choisi parmi les artistes contemporains ceux qui, entre les morts, résumaient le mieux l'évolution artistique de ce temps, et, entre les vivants, nous étaient plus particulièrement chers. Mais nous n'avons point fini notre œuvre, et le tableau de l'Art Contemporain ne saurait tenir en quelques notices biogra-

phiques. Bien des noms manquent ici qui mériteraient d'y briller et qui auront leur place et leur tour. Nous n'avons pas oublié des maîtres vénérés ou de jeunes gloires applaudies que nous aurons plaisir à étudier et à saluer un jour.

Jamais peut-être il n'y eut plus de talents mûrs et remarquables qu'à cette heure. C'est souvent de l'éparpillement ; mais c'est une somme considérable d'efforts, d'œuvres, d'habileté, de dextérité, — à défaut de génie, — dépensée de tous côtés et prodigieusement intéressante.

On pourra encore, avec le même nombre de biographies en chaque volume, composer deux tomes nouveaux d'artistes vivants, talents éprouvés ou militants, populaires ou goûtés seulement de quelques artistes, mais tous remarquables et intéressants : Robert Fleury, le vénéré maître Rosa Bonheur, Ernest Hébert, Puvis de Chavannes, Th. Ribot, un peintre admirable ; Ziem le Vénitien ; Jules Breton, Émile Lévy, A. de Neuville, F. Heilbuth, le plus Parisien des modernes ; F. Bonvin, Van Marcke, A. Cabanel, Bouguereau, Jouffroy, Luminais, Français, F. Roybet, Henriquel-Dupont, et les nouveaux, les vaillants, Bastien-Lepage, Cazin, Gervex, Dalou, Feyen-Perrin, Jean Béraud, Berne-Bellecour, G. Clairin, Antonin Mercié, Rodin, Injalbert, Guillaumet, Delaplanche, Ch. Degeorge, A. Guillemet, Raffaelli, peintres, sculpteurs, paysagistes, modernistes *ou travaillant à vivifier la tradition. Tous ces noms méritent qu'on les salue.*

Et, dans un volume consacré aux renommées étran-

gères, que de maîtres qui n'ont point trouvé place dans nos volumes, puisque je n'ai parlé que des peintres français : Alfred Stevens, Ch. Chaplin, Munkaczy, Hans Makart, Madrazo, Millais, Menzel, Israëls, Herkomer, Alma-Tadema, de Nittis, Burne Jones, Watts, Pasini, John Sargent, Rico, Vereschagin, Zichy, Portaëls, Gallait, Wauters, Félicien Rops, — toutes les nationalités et toutes les écoles, — un glorieux faisceau artistique !

Notre œuvre donc n'est point achevée. Mais qu'est-ce qui est achevé en ce monde ? Il faut bien laisser à l'avenir des labeurs encore, et ce me sera une joie de revenir, un jour, à ces artistes que j'aime et que je voudrais faire aimer, et à l'Art, que je vénère et que je voudrais servir.

J. C.

A PARIS

DES PRESSES DE JOUAUST & SIGAUX

Imprimeurs brevetés

Rue Saint-Honoré, 338

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Meissonier (Ernest)	1
Baudry (Paul)	33
Gérôme (Léon)	57
Henner (Jean-Jacques)	81
Doré (Gustave)	105
Bonnat (Léon)	129
Carolus Duran	153
Dupré (Jules)	177
Vollon (Antoine)	201
Leloir (Louis)	225
Detaille (Édouard)	249
Laurens (Jean-Paul)	273
Jacque (Charles)	297
Dubois (Paul)	321
Lefebvre (Jules)	345
Falguière (Alexandre)	369
Après-propos	389

DEPT. HISTORY OF ART OXFORD

DANS LE MÊME FORMAT

PEINTRES ET SCULPTEURS

CONTEMPORAINS

Texte par J. CLARETIE

PORTRAITS GRAVÉS PAR L. MASSARD

DESSINS ORIGINAUX ET INÉDITS DE CHAQUE ARTISTE

PREMIÈRE SÉRIE. *Artistes décédés de* 1870 *à* 1880. — 1 volume.
DEUXIÈME SÉRIE. *Artistes vivants en* 1881. — 1 volume.

Prix de chaque volume sur papier vélin	40 fr.
Sur papier de Hollande, portrait avant la lettre	80 fr.
Sur papier Whatman, doubles épreuves des portraits	120 fr.

ACTEURS ET ACTRICES

DU TEMPS PASSÉ

Texte par Ch. GUEULLETTE

PORTRAITS GRAVÉS PAR AD. LALAUZE

QUATORZE LIVRAISONS EN 1 VOLUME	55 fr.
Sur papier de Hollande, épreuve des portraits avant la lettre	70 fr.
Sur papier Whatman, doubles épreuves des portraits	100 fr.

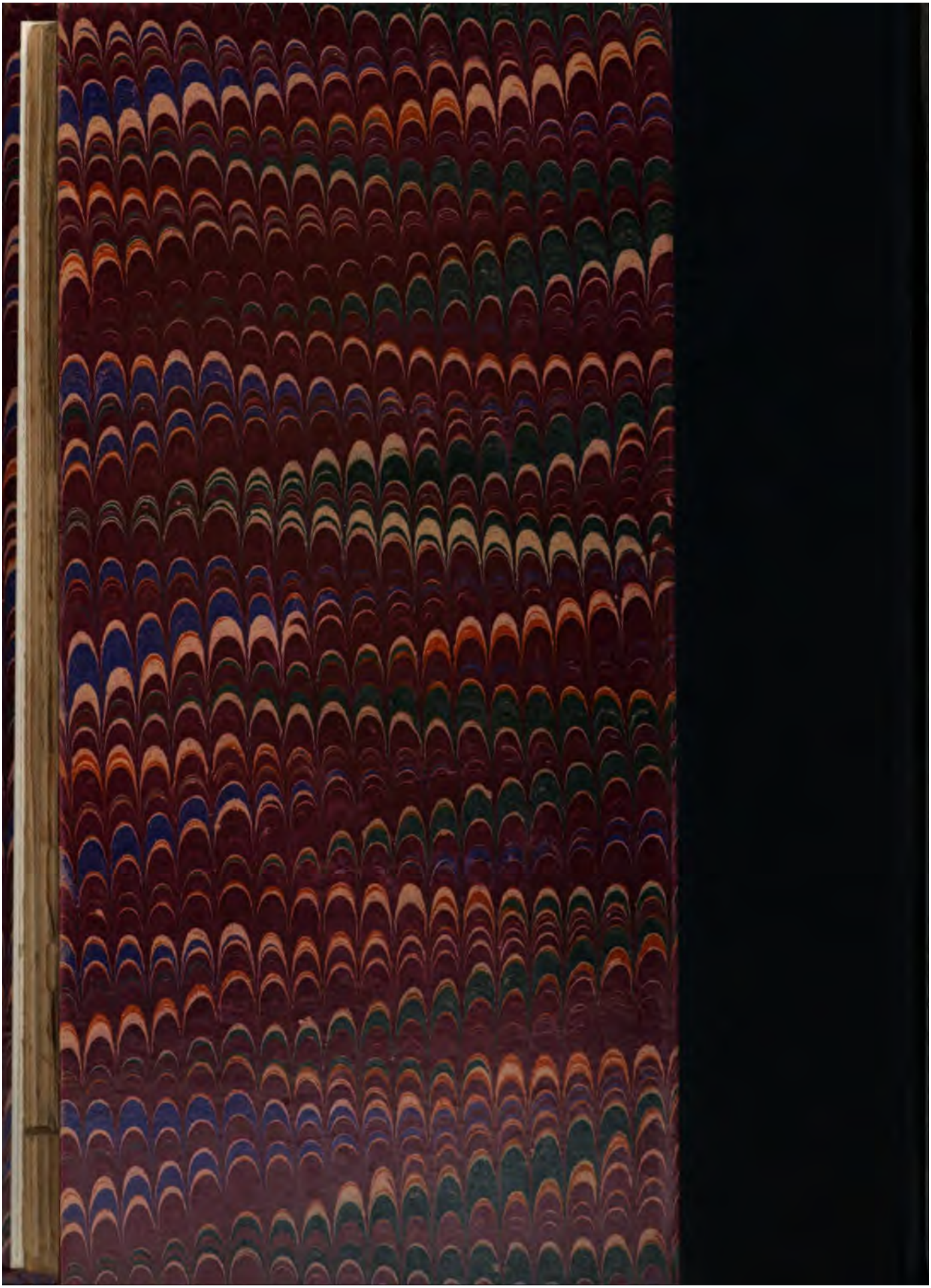
BIBLIOTHÈQUE MUSICALE

DU

THÉATRE DE L'OPÉRA

Catalogue historique, chronologique et anecdotique, publié par Th. DE LAJARTE, sous les auspices du Ministère de l'instruction publique, et orné de portraits de musiciens gravés à l'eau-forte par LE RAT.

HUIT LIVRAISONS, ou 2 VOLUMES in-8 raisin	40 fr.
Sur papier de Hollande (100 exemplaires)	60 fr.
Sur papier Whatman (25 exemplaires)	80 fr.

1880. — Paris, imprimerie D. Jouaust, rue de Lille.

N4 CLA
Vol. 2 503098710
RBS